

REPRESENTAÇÕES DE CORPO, SEXO E GÊNERO NA POESIA DE BIANCA LAFROY

Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra*
Jo A-mi**

RESUMO: *A proposta deste artigo é cartografar as formas de representação das categorias feminino/masculino, corpo/sexo/gênero no livro Embrulho líquido (2012), de Bianca Lafroy. A partir das representações de corpo como “corpo abjeto” (BUTLER, 2013) e do corpo fármaco pornográfico (PRECIADO, 2008), pretendemos problematizar essas categorias na construção poética em foco. Tendo como metodologia a análise crítico-literária do texto poético e sua relação com o contexto social, buscamos realizar, ainda, diálogos interdisciplinares, principalmente com a História. Assim, concluímos que na poesia de Bianca Lafroy estão presentes várias representações de corpo, sexo e gênero que se intercambiam, aproximam, recusam e dialogam, paradoxalmente, com a heteronormatividade, constituindo uma performance literária cujo palco é a poesia.*

PALAVRAS-CHAVES: *Gênero, Corpo, Literatura.*

ABSTRACT: *The aim of this article is to map the forms of representation of female/male and body/sex/gender categories in the book Embrulho líquido (2012), by Bianca Lafroy. Based on the body representations as an “abject body” (BUTLER, 2013) and pharmaco-pornographic body (PRECIADO, 2008), we intend to problematize these categories in the poetic construction being addressed. Using critical-literary analysis of the poetic text and its relationship with the social context as*

*Professor adjunto da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab-CE), lotado no Instituto de Humanidades e Letras, no setor de estudos Teoria da Literatura. Doutor em Letras na área de Literatura e Vida social pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras de Assis (FCLAssis) em 2009. Mestre em Letras na área de Literatura Brasileira em 2004 e Especialista em Investigação literária em 2002, ambos pela Universidade Federal do Ceará (UFC) onde, em 1999, também concluiu o curso de Licenciatura Plena em História. Atualmente pesquisa as representações de gênero, corpo e violência nas literaturas portuguesa, brasileira e africana dos séculos XIV a XIX, bem como os temas referentes a Ecocrítica e à Zooliteratura. É pesquisador do Núcleo de Políticas de Gênero e Sexualidades (NPGS/UNILAB). E-mail: cadubezerra@unilab.edu.br;

**Professora adjunta da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab-CE), lotada no Instituto de Humanidades e Letras. Como escritora, publicou a ficção intitulada *Cor Adormecida* (2012) e ganhou menção honrosa pelo conto *O cabrito beija-flor*, no XV Prêmio Estadual Ideal Clube de Literatura. Enquanto professora-pesquisadora trabalha com pesquisas e projetos de extensão nas áreas de Literatura e Artes Visuais, Literaturas contemporâneas de Língua Portuguesa e Relações de Gênero. É coordenadora do ATELIÊ - grupo de pesquisas e estudos interartes -, da UNILAB-CE, e, como artista visual, participou de exposições e instalações coletivas com algumas de suas pinturas. E-mail: joami@unilab.edu.br;

a methodology, we seek to conduct interdisciplinary dialogues, in particular with History. We thus conclude that the poetry of Bianca Lafroy contains a number of body, sex and gender representations that make exchanges, approach, refuse and dialogue, paradoxically, with heteronormativity while constituting a literary performance whose stage is poetry.

KEYWORDS: *Gender, Body, Literature.*

INTRODUÇÃO

O corpo compreende uma teia de representações e significados que exige reflexões a partir de uma perspectiva complexa e abrangente; enquanto matéria literária, torna-se importante fonte de pesquisa devido às complexidades que daí reverberam, como, por exemplo, as manifestações artísticas sobre o corpo enquanto produtoras de um corpo físico - que é considerado também ficcional (CORBIN, 2008) - e representações que são compreendidas como produtos e produtoras de discursos: discursos que se expandem por sexo e gênero, rompendo com o que Judith Butler (2013) chamou de “o efeito natural” ou de “fábula fundante” do corpo enquanto estrutura naturalizada.

Em *Embrulho líquido*, de Bianca Lafroy, os laços com o corpo são tão fortes quanto o cheiro das palavras; à medida que se consomem no ar rarefeito da poesia, desintimidam-se em verbo-imagens que estão fora e dentro da cena. O livro é composto por cinco partes de textos poéticos: *Cuã, Paisana, Montagem, Pista e Quarto* - que também poderiam ser lidos, ainda, separadamente, como cinco livros dentro de um livro e, cada um, com seus poemas. Antes dessas partes, porém, há um poema de abertura que sinaliza bem o que o leitor pode encontrar no passeio literário que pretende fazer:

Um fragmento,
tal como uma breve obra de arte,
pode estar isolado
de todo o universo que o cerca,
perfeito em si mesmo como um ouriço
ou
a passante da noite
(aparição-desaparição) e sua escrita-mucosa
na urbe (LAFROY, 2012, p.17).

As expressões "fragmento" e "escrita mucosa" encaminham-nos para uma escrita visceral que se alongará com o corpo e a palavra; corpo urbano em palavras disformes e (des)conectadas em fragmentos semânticos, signos de muitas cenas em movimento, conectadas por hífens, mas sempre, ou em muitas das vezes, em passagens como se, rapidamente, dobrassem nas esquinas da vida...

Aos poemas-fragmentos de *Embrulho líquido* juntam-se a hifenização como recurso de escrita e de representação do corpo e das imagens, - pois os poemas são intermediados por páginas com desenhos/imagens de objetos de um cotidiano doméstico, ilustrações e paratextos editoriais (GENETTE, 2009) que se entrecruzam numa performance paroxística de linguagens - dando ao texto uma singularidade poética que se afirma em cada verso.

Dito isto, passemos à análise do livro.

CUÃ: O ÚTERO

Do poema de abertura para *Cuã* as imagens são de colheres, de parte de uma pera, de uma faca de descascar frutas, de louças amontoadas na pia e de um pente. Não aparece o corpo humano nas imagens, mas os objetos

citados estão relacionados ao seu cotidiano na casa, portanto, ao corpo. *Cuã*, em pajubá¹, significa "casa" e aparece localizado na margem direita da página; nesta (imagem 1, anexa), ao centro, encontra-se a imagem de uma pia - que supomos ser de um banheiro. Na pia se vê um tubo de creme dental, uma escova para dentes, uma caixa de fio dental e algo semelhante a um espelho. A imagem central, impressa em contrastes de branco e preto, é rodeada por uma moldura preta - o que parece indicar o recurso fotográfico de luz e sombra.

Os objetos do cotidiano estão presentes no livro numa repetição que reitera a continuidade imagética e discursiva com a qual a poesia em causa tem relações, criando sequências que ecoam enquanto atos performáticos. Ora, se pensarmos no conceito histórico-social de *performance*, veremos que sua abrangência teórica circula correntemente em torno da experimentação e ruptura de padrões, da presentificação do tempo e da enunciação que fazem dialogar arte e vida (GOLDBERG, 1988; COHEN, 1989).

As imagens parecem preparar o leitor para a chegada do corpo, criando uma expectativa para que se entre na cena poética estilizada por repetições e sequências que compõem a *performance* literária, fazendo da literatura um palco poético:

O CORPO DA CASA
que mais gosto
é o útero.

¹ Pajubá ou Bajubá é uma linguagem ou gíria adotada pelas travestis. É feita de várias palavras e expressões de origem ioruba-nagô, falada nos terreiros de Candomblé. As travestis ressignificaram vários termos e expressões nas ruas e espaços não religiosos.

Cavalo-de-troia.

Na cuã materializo
o que sinto. Escrevo
um poema para cada peça.
Descubro intenções por toda parte. (LAFROY, 2012, p.24)

Esse corpo da *cuã* “é o útero”, o lugar, a parte, o órgão que a narradora-personagem mais gosta e não titubeia em dizer. Em sua estruturação (terceto, seguido de verso e mais um terceto seguido de outro verso), o poema circula por significativos territórios simbólicos - como é o caso do “Cavalo-de-troia”: seja enquanto aríete dos gregos na derrota da cidade de Troia, que no livro segundo da *Eneida* (2001, p.32), de Vergílio, fez-se ouvir pelo personagem Laocoonte a gritar “ó teu cros, não confieis no cavalo!”; seja na representação do “vírus” de computador, quando o cavalo de troia é um intruso, algo que modifica o meio. Sendo o útero um espaço de gestação, o cavalo de troia torna-se um lugar de algo que é estranho, pois corporificar e humanizar o espaço são formas de representar corpo e gênero na poesia de Lafroy.

O espaço da casa é generificado (LOURO, 2013, p.33) através do discurso que liga o espaço ao corpo, pela humanização. O corpo é um lugar, é um terreno no qual se pode construir, destruir, reconstruir: “[...] o corpo ocupa um lugar no espaço. E ele mesmo é um espaço que possui seus desdobramentos: a pele, as ondas sonoras de sua voz, a aura de sua perspiração.” (CORBIN, 2008, p.7)

Além da corporificação do espaço, o uso dos efeitos sinestésicos torna-se um outro modo de representação do corpo em *Embrulho líquido*: o apelo ao paladar, à audição, ao olfato, à visão, como nos seguintes versos:

“A tigela de arroz amanhecido/ suplicando rejuvenescimento/ ao outro punhado” (LAFROY, 2012, p.26). No cotidiano da *cuã*, a poeta representa formas de humanização dos objetos, seguidas da corporificação a partir do apelo ao rejuvenescimento, do olhar para o arroz amanhecido que se quer mostrar e se quer novo.

A alimentação, ou seja, o movimento de contração do exterior e do interior do corpo, o contato com as mucosas (a boca) e as vísceras (o estômago e os intestinos), é uma das referências representativas (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO; 2008) presentes em “Cuã” e que o liga à escrita-mucosa do poema de abertura. Esta ligação se dá também em outras partes do poema, como no trecho citado acima, fazendo lembrar a *Eat-Art* de Daniel Spoerri - um dos criadores do Novo Realismo (movimento europeu nascido na França em fins dos anos de 1950, que teve por objeto a realidade ressignificada em linguagens apropriadas por diversas expressões artísticas). No caso específico da *Eat-Art*, termo criado por Spoerri, vale destacar que não interessa criar um objeto artístico de longa duração, que deverá ser cuidado, preservado e mantido; a experimentação da realidade pela comida consigna-se numa arte efêmera, de forte poder sinestésico - uma vez que a comida lida com todos os sentidos e esta arte é feita para ser comida, para servir de alimento. Comer a arte e alimentar-se dela, literalmente, é estabelecer uma relação com o corpo; mais uma vez, mantém-se a ligação entre os objetos representados, o corpo e os atos ligados a ele. Assim, as sequências vão se formando no texto e produzindo uma *performance*.

Os olhos são associados a azeitonas, como nos versos “os olhos verdes que estavam dentro/ e não eram de vidro/ foram para a pizza” (LAFROY, 2012, p.27), e são imagens de um corpo fragmentado no cotidiano da casa. Os olhos que se dão a comer com a pizza, os “olhos” de fora que vão para dentro do corpo, reforçando um movimento de fora para dentro.

O mesmo recurso se encontra em outros fragmentos nos quais a poeta faz referência ao tratar de partes do corpo: “Hoje os pelos pareciam duros./ Fiz vários COÁGULOS ao retirá-los/ da superfície visível.” (LAFROY, 2012, p.29).

Em “Cuã”, referências ao corpo passam sutilmente pelo gênero das palavras como num jogo entre masculino e feminino: “**O** tomate -/ **uma** fruta”, “Saiba que é de **louça**./ (Ele dirá que é de **plástico**.)” (LAFROY, 2012, p.25); e em “Quem saberá o que ela sentiu/ ao perceber que a farda/ que vestia de polícia florestal/ é igual para **homem**/ e **mulher**?” (LAFROY, 2012, p.29) [grifos nossos]. Esse sentimento, esse saber-não-saber da polícia florestal é sentido e sabido no corpo pois, como afirma Alain Corbin (2008, p.7): “o corpo é o lugar das sensações”.

De todo modo, assim como a *cuã*, o corpo é um lugar onde, essencialmente, existimos; e é, ao mesmo tempo, uma existência que produz e é produzida por discursos, por imagens que, no caso do texto poético, são construídas para representá-lo.

Entre “Cuã” e “Paisana” faz-se novo uso de imagens: alguém anda de costas. A calça parece mais larga do que o necessário. Uma imagem (imagem 2, anexa) opaca mostra um corpo, talvez feminino, que leva o

dedo à boca - o que parece indicar um machucado, um corte ou o borrado do esmalte das unhas. Na outra página, volta-se ao tema do cotidiano doméstico e da alimentação, uma vez que a personagem, de quem só vemos as pernas, empurra um carrinho vazio de compras de supermercado - na imagem seguinte, a personagem aparece de braços cruzados com algumas compras. Vê-se que a repetição dos temas da alimentação e do cotidiano doméstico se mantém como recurso de estetização do corpo.

PAISANA: PERNAS, BRAÇOS, CABEÇA, MÃOS E PÉS

O segundo poema do livro apresenta uma personagem: o homem-silicone. Mais uma vez temos o uso do hífen. A este homem-silicone as famílias em “lugares de bem/ (supermercado, lanchonete, shopping) [...] miram olhos-fuzis” (LAFROY, 2012, p.36). A hifenização se coaduna num dos órgãos do corpo: os olhos. O homem-silicone é “mirado” como um alvo no qual se quer atirar? Os olhos não são olhos quaisquer, pois são “olhos-fuzis”, ou seja, olhos-arma que confirmam a mira e procuram o alvo. O homem-silicone é um alvo em quem se acerta com fuzis da visão. Alvo de violência, sobre esse corpo recaem olhares vigilantes e punitivos, uma vez que a alteração do corpo nem sempre é bem recebida, pois “[...] remete, no imaginário ocidental, a uma alteração moral do homem [...]” (LE BRETON, 2013, p.87). Portanto, não é por acaso que as famílias em “lugares de bem” miram o homem-silicone: o seu corpo produz abjeção por não se "enquadrar" entre os corpos normatizados e por perturbar "una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los

lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto" (KRISTEVA, 2006, p.11).

Trata-se, dessa forma, de um corpo mirado pelo “discurso do risco” (ORTEGA, 2008, p.33) num lugar onde convivem “pessoas de bem”, um sistema ordenado; um “espaço colectivamente regulado” ou em “una arquitectura política”, no dizer de Preciado (2008, p.136).

O corpo, em questão, que não deve se parecer ao de um homem siliconado "cisgênero" (ou seja, aquele que não se incomoda com o gênero que lhe foi atribuído no nascimento) - com próteses no peitoral ou nas panturrilhas, reforçando o modelo masculino heteronormativo perseguido ao custo de muitos investimentos físico-químicos - é o da *performance* feminina apropriada pela formatação do que chamamos de masculino. Desse modo, o eu-lírico apresenta um corpo que é construído pelo discurso de gênero, “[...] resultado de uma construção [...] entre a carne e o mundo.” (CORBIN, 2008, p.8). Neste caso, a carne e o silicone são o corpo e mesmo não podendo separar mais um do outro, existe algo que distingue aquele corpo; nesse contexto, o mundo são os olhos que miram o homem-silicone e que o vigiam querendo puni-lo.

Outra parte do corpo do homem-silicone é revelada: o lábio-leporino; com este, a ampliação dos prazeres de um pai - aqui representando o homem heterossexual que, com sua família nuclear (esposa e filhos), esconde-se no papel "natural" do homem reprodutor: “Que **pai** suportaria a luz do sol/ caso fosse revelado/ o gemido do toque desse LÁBIO LEPORINO/ em seus freios?” (LAFROY, 2012, p.36) [grifo nosso]

O corpo continua a aparecer em partes, como se lê no verso “Lubrificar orifícios é uma ARTE” (LAFROY, 2012, p.37), quando o domínio do corpo se compara à língua enquanto palavra e corpo. As referências aos mucos continuam, e, desta vez, num jogo de palavras com o nome Edvard Munch (pintor norueguês): “os mucos de Munch”; e desses mucos, aparece o cuspe no último verso do poema: “Na rua, numa exibição,/ ele fez seu cuspe espesso/ cair em pé” (LAFROY, 2012, p.37). As referências aos mucos e ao cuspe remetem os leitores novamente ao interior do corpo, para algo que sai desse interior e torna visível no exterior o que era invisível: uma “virada somática da subjetividade”, ou seja, quando o interior do corpo torna-se aparente por meio das novas tecnologias (ORTEGA, 2008, p.71). Nesse sentido, Ortega chama atenção para a “fenomenologia da visceralidade” a partir da obra de Hannah Arendt, lembrando que a visão dos órgãos internos do corpo “nunca constituem uma visão agradável” (ORTEGA, 2008, p.72).

O fato é que a poesia de Bianca Lafroy, quanto à visualização do interior do corpo, vem se juntar a outras expressões artísticas contemporâneas ou ao que o já citado Ortega chamou de “anatomias pós-modernas” (2008, p.149) como os corpos “plastinados” de Günther Von Hagens (médico, professor da Universidade de Heidelberg e artista alemão que utiliza uma técnica de mumificação - a plastinação - dos corpos ao substituir seus fluidos por reativos plásticos, tais como borracha de silicone, poliéster, epóxi etc. em processo de vácuo especial) ou “A reencarnação de Santa Orlan” (*performance* de Francesca Orlan, artista francesa, que potencializa a autonomia do próprio corpo submetendo-se a

incisões cirúrgicas variadas): manifestações da “cultura somática” (ORTEGA, 2008, p.71).

Ao "Paisana" de *Embrulho líquido*, seguem-se sete páginas com imagens de alguns pequenos objetos: uns grampos, um vidro de esmalte, possivelmente um isqueiro ou batom, a pia de um banheiro. Além, aparecem as pernas de um corpo feminino vestidas com um par de meias-arrastão e sapatos de saltos altos; noutra página, uma figura feminina se olha no espelho. A seguir, cuida das unhas enquanto está sentada num vaso sanitário e, antes do próximo poema, “Montagem”, a mesma figura feminina aparece de *corselet* e de cintas-ligas, vestida com uma blusa de paetês (imagem 3, anexa).

Essas páginas parecem trazer à cena, através dos objetos e do corpo mostrado em fragmentos com imagens cortadas e recortadas, a montagem de um corpo, evidenciando a sua construção e o rompimento com o sexo/gênero como destino natural - uma vez que o corpo pode ser mudado, alterado, literalmente “montado”, pois “a anatomia não é mais um destino, mas um acessório da presença, uma matéria-prima a modelar, a redefinir, a submeter ao *design* do momento.” (LE BRETON, 2013, p.27-28).

MONTAGEM: A COLUNA

O título do poema vem na margem direita da página, mais ou menos centralizado, escrito em letras minúsculas sobre a imagem de um corpo feminino. Nessa página, há três imagens, todas elas de corpos femininos ou femininamente produzidos: a primeira e a terceira imagens retratam um corpo feminino de costas e sentado, respectivamente; a segunda é a

imagem recortada de um rosto feminino, no qual se vê o uso de batom e os paetês em uma blusa. Em “Montagem”, o primeiro poema traz as relações entre o dentro e o fora, apelando também para a “percepção dos sentidos”. Direta ou indiretamente, todo o poema acaba por se concentrar no verbo que o inicia: “transformar”, que se liga às relações anteriormente estabelecidas com o corpo. Vejamos:

Transformar,
descategorizar a intuição
Entre intro e extro,
inverter, subverter
a percepção dos sentidos.
Acariciar objetos e
desejar (apenas desejar)
que estampem outras cores
e formas. O dentro,
fora. As filhas,
ao não terem sempre a semelhança MATERNA
consomem em seus rostos
a profanação de seu pai. (LAFROY, 2012, p.46)

Os cinco primeiros versos do poema remetem à (des)montagem, pois todos os verbos utilizados dizem mais respeito aos atos de desfazer do que aos atos de fazer ou refazer: transformar, descategorizar, inverter, subverter. Preciado (2008) afirma que o corpo é uma interface tecno-orgânica e não uma matéria passiva. Assim, a montagem, na poesia de Bianca Lafroy, é também uma desmontagem, uma construção do processo de reconfiguração do corpo como um todo que se desordena do padrão. Também há referência do relacionar-se de objetos com o corpo, através dos verbos "acariciar" e "desejar" - *performances* verbais que estão além da carga semântica usual, numa ânsia de que os objetos “estampem outras

cores/ e formas/ O dentro,/ fora.” (LAFROY, 2012, p.46); além dos verbos, encontra-se no poema o uso de oximoros (“intro e extro”, “O dentro, fora”): o que remete à leitura dos contrastes.

É na "Montagem", ainda, que aparece a expressão que dá título ao livro, “embrulho líquido”, definido como “mergulho abissal no elemento móvel”; este elemento é o “FEMMINIELLO”, que remete ao corpo, ao gênero e à identidade de gênero, uma vez que é um termo para a população de homossexuais masculinos com marcados traços femininos da cultura italiana. Vê-se que Bianca Lafroy vai à busca de uma tradição que instaura uma possibilidade de ser na sociedade e de ser no corpo/gênero. Esta mobilidade está marcada também na expressão “anfíbio-fêmea”, na qual se vê, novamente, o uso da hifenização, referindo-se ao corpo que está “tatuado/ no couro e/ camuflado na escama prateada” (LAFROY, 2012, p.47). Esta tatuagem é descrita nos versos “Tatoo azulada, aureolada/ cintilada e trans/ formada em peixe-girl” (LAFROY, 2012, p.47); na descrição da tatuagem, surge mais uma personagem da poesia de *Embrulho líquido*: peixe-girl - um ser anfíbio criado pelo eu-lírico que vive na terra e na água. Fora isso, temos um corpo tatuado, marcado pelo que Le Breton chamou de “signo tegumentar” (2013, p.39), pois não se trata mais de uma personagem unicamente humana, mas que transita entre a humanidade e a animalidade, entre a água e a terra. Assim, vê-se na montagem das personagens o uso de recursos zoomórficos. No poema seguinte, veremos voltar as referências ao interior do corpo, à interioridade corporal que passa à subjetividade:

Em si mesmo,
em seus órgãos que eu imaginava elementares
mas de tecidos sólidos
e de vislumbres matizados
muito belos,
nas TRIPAS QUENTES E GENEROSAS
eu acreditava que ele elaborava
sua vontade de impor,
de aplicar,
de torná-las visíveis,
A hipocrisia,
A besteira,
A maldade,
A crueldade,
A servilidade
e de obter na sua pessoa inteira
o mais obscuro êxito (LAFROY, 2012, p.48).

No poema, como se pode ler, há referências diretas ao interior do corpo no verso “nas TRIPAS QUENTES E GENEROSAS”, como também, há lugares para tecidos corporais em seus matizes de cores - o que na cultura somática lembra os modos mais modernos de visualização do corpo e do que Ortega chamou de “virada visual” (2008, p.167). Após o verbo “acreditar”, o poema sai da corporalidade e entra na subjetividade (elaborada nas tripas, na visceralidade). Vale lembrar que o significado da palavra visceral não está limitado às vísceras, aos órgãos, ao corpo, mas também a tudo aquilo que é profundo, sentimental, emocional, àquilo que está literalmente e subjetivamente no interior do ser. Deste modo, a palavra permite mais de um sentido e é com eles que a poeta executa a virada da corporalidade para a subjetividade, sendo esta expressa numa sequência de substantivos: hipocrisia, besteira, maldade, crueldade, servilidade.

Corporalidade e subjetividade, portanto, acabam por conformar a “pessoa inteira”.

Em “Montagem” há o uso constante de jogos de palavras com as quais a poeta brinca ao fazer transitarem os gêneros entre as palavras, como em: “Entende o que estou dizendo?/ Dar é feminino de dor” (LAFROY, 2012, p.54). A esta redefinição da palavra, da sua morfologia e do seu gênero, opõe-se uma espécie de etimólogo, de gramático normativo para quem “DAR É VERBO./ Verbo é masculino” (LAFROY, 2012, p.55). Há dentro do poema dois movimentos: um em direção à ruptura das normas (social e gramatical) e outro que faz o caminho inverso. E, voltando ao tempo em que só existia o verbo, afirma a poeta: “É másculo dizer ‘no princípio era o verbo’” (LAFROY, 2012, p.55), apontando para a normatividade do patriarcado impregnada no discurso tradicional e masculino da mitologia judaico-cristã.

Em “Montagem”, por fim, há também a personagem Nadja, “A PASSANTE ENIGMÁTICA” (LAFROY, 2012, p.58), que é “aparição-desaparição, aquela que está em movimento; Nadja diz ser “todos os mitos/ de Maria Madalena” (LAFROY, 2012, p.58) e jura não ser Júlia Wanderley - uma professora curitibana; em seu ser há o desejo de torna-se Jo Calderone, o *alter ego* masculino da cantora Lady Gaga, que surgiu pela primeira vez, em 2010, numa sessão fotográfica da cantora para a revista *Vogue* japonesa. Ela ainda se pergunta: “Leo? Lou?” - fazendo referência a Leo Moreira Sá, nascido Lourdes Helena, que, em 2011, transformou seu processo de mastectomia numa das facetas do espetáculo "Cabaret Stravaganza", encenado pela companhia de teatro "Os Satyros".

Segue-se à "Montagem" uma sequência de nove páginas com imagens que remetem à vida urbana, tanto pela presença de alguns carros, postes, luzes, como na sequência de passos dados por uma figura feminina que se deixa ver de costas - como dão a entender as imagens, ainda que estas sejam de suas pernas (novamente vestidas com meias-arrastão e calçadas em sapatos de salto alto); aos poucos, a imagem cresce e se vê novamente uma figura feminina vestida com as mesmas meias-arrastão, porém, presas a cintas-ligas (imagem 4, anexa): assim, chegamos ao poema "Pista".

PISTA: O CORAÇÃO

"Pista", "fazer a pista", "batalhar": no cotidiano de muitas travestis estas palavras e expressões significam "ganhar a vida", "trabalhar". No primeiro poema de *Pista*, Bianca (a autora?) é nomeada. Bianca é personagem e vocativo no verso "TÁ LIGADA, BIANCA" (LAFROY, 2012, p.70). O autorreconhecimento e a autodefinição entre Bianca-personagem e Bianca-autora reforçam aspectos das *performances* identitárias: "[...] O travesti sou eu/ não a Samantha" (LAFROY, 2012, p.70). Pela primeira vez no livro, o nome da poeta-personagem adjetiva a travesti que a autora também é, cujas características seguem no poema: "a/ branquíssima pele fina e/ sem pelo do hermafrodita/ - ex-homiceta/ ex-homigina/ ex-lalesca -/ à POLAQUINHA TRAVECA de utilidade pública/ - face fácil para a saliva espessa/ do celibato." (LAFROY, 2012, p.71). Além da hifenização e neologismos, várias palavras do pajubá aparecem nos versos transcritos acima: *homiceta* (homem mais boceta), *homigina*

(homem mais vagina) e *lalesca* (o gay efeminado, a bicha "quaquá", ou seja, a bicha simples e pobre, também chamada de "pão-com-ovo").

Seguem-se a estes versos os trechos do poema "Por qué seremos tan hermosas...", de Néstor Perlongher - que pesquisou a "prostituição viril" resultando no livro *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo* (1987). Há, nessa intertextualidade, um universo imagético-semântico que se encontra nos sentidos e nos sentimentos através da figura do michê: personagem cujo corpo em sua "branquíssima pele fina e/ sem pelo hermafrodita" (LAFROY, 2012 p.71) é um modo de existir; corpo que faz sexo com o *bofe*, com o *ocó*, o homem, o *vício*, com os quais "VEJO ESTRELAS", diz o eu-lírico.

No poema seguinte, o encontro é com a morte: "Quem vive a noite sabe./ Se o imprevisível/ enlaçar a coincidência/ outra deusa poderá/ estar perto. A morte – diague" (LAFROY, 2012, p.73), ou seja, a morte identificada como ruim através do vocábulo em bajubá: "diague", uma corruptela de Diaguelev, sobrenome de Serguei Pavlovich Diaguelev - homossexual e produtor russo de balé conhecido pela exigência com que tratava seu corpo de baile. Observe que "a morte-diague" compõe mais uma personagem na galeria poética e hifenizada de *Embrulho líquido*; à semelhança do nascimento, a morte tem relação direta com o corpo em sua finitude e transformação.

Em "Pista", portanto, a morte liquidifica-se numa possibilidade de violência decorrente da agressão policial - uma vez que, novamente no pajubá, *alibã* significa policial: "O logotipo na Philips da alibã,/ TRÊS PEQUENOS CHIFRES.../ Não é um desenho de/ coração." (LAFROY,

2012, p.73). A intervenção policial aparece indiretamente, também, no poema “Leite de rosas”, quando o corpo é descrito como um boletim de ocorrência policial: “Altura: um metro e setenta e oito centímetros./ Nariz: mediano./ Boca: lábios grandes./ Queixo: longo e redondo./ Olhos: pretos./ Pele: clara./ Aparência: efeminada.” (LAFROY, 2012, p.74); em seguida, há a descrição das vestimentas: “No ato obsceno a que foi acusada vestia:/ sobretudo sobre lingerie preto e/ um par de botas pretas” (LAFROY, 2012, p.74). Assim, o corpo físico é também um corpo vestido. Os objetos - sobretudo, botas pretas e lingerie, por exemplo - reafirmam um universo pessoal que se relaciona com o corpo: “Pertences registrados/ um tubo sem tampa de cinquenta ml de vaselina/ e outro de cem ml de desodorante/ LEITE DE ROSAS” (LAFROY, 2012, p.74) - a vaselina, usada como lubrificante sexual, remete ao universo de práticas sexuais; o tubo sem tampa, à praticidade.

“Pista” é o poema mais marcadamente sexual. Nele, as palavras e as expressões são mais diretas, os jogos de palavras, ainda que aparentemente implícitos, tendem a explicitar o sexo. De um encontro entre “caça e caçadora”, “ElaEle” reverbera na cena: “No quarto, de quatro, a presa se livra do seu terno e gravata/ abrindo seu fractal/ (o cuspe escorre a canaleta das costas)/ até o anel de couro” (LAFROY, 2012, p.76). A nudez, o cuspe, o quarto, a posição “de quatro”: tudo é explícito, ainda que implícito pelas quatro paredes. O que é dito tenta afetar o olhar, ou seja, enquanto recurso sinestésico, a leitura torna-se também um ato de *voyeurismo* - o que faz da sensorialidade uma de suas características. O olhar *voyeur* é um recurso de representação de corpo, de sexo e de gênero. Mesmo fazendo referência ao

quarto, e, talvez justamente por causa dele, as palavras procuram mostrar tudo, fazendo-nos visualizar a cena sexual na sua *performance* literária. Nesse ínterim, da cena presente que se apresenta e se faz, a *performance* revela e desafia a heteronorma: “Minha língua-cunete o faz trair sua etimologia ocó/ Azulei-o e ele melou de nena minha neca” (LAFROY, 2012, p.76).

A cunete (sexo oral anal) se engendra no poema através da língua-cunete que faz com que o *ocó* (o homem, o macho, em pajubá) transgrida a narrativa-padrão do comportamento heterossexual; do mesmo modo, o eu-lírico infringe a gramática tradicional e normativa atravessando-a pela gramática do corpo, do sexo e do gênero. A configuração de “traição” da macheza do *ocó*, que foi liberada ou acionada pela cunete, repete-se imagetivamente no verbo “azuelar” (penetrar em pajubá), quando o *ocó* entrega-se, sexualmente passivo, à travesti ativa. Desta forma, na pista, o jogo de corpos, papéis, palavras, gramáticas, práticas e desejos é ativado para desvendar uma cena que, fora do quarto, não é assumida.

Por fim, entre a "Pista" e o poema "Quarto", seguem-se imagens explícitas de um corpo feminino. Se antes só apareciam pernas recortadas e alguns objetos, agora a mesma figura feminina aparece de bruços e o foco da imagem está nas nádegas (imagem 5, anexa).

QUARTO: A BOCA

No primeiro poema de “Quarto”, intitulado ÁGUA NA BOCA, o corpo e o sexo aparecem através do apelo aos sentidos do olfato e paladar: “Ontem, lá em casa,/ cortei pedaços cítricos/ para uma salada de frutas.

Pedaços bem pequenos/ de um abacaxi inteiro/ que dei o nome de **ÁGUA NA BOCA**” (LAFROY, 2012, p.85). Insígnias do controle, o eu-lírico conduz o leitor pela cena em que desmonta a fruta até sujeitá-la a uma nova substantivação. O apelo ao paladar continua: “Senti o embrulho da saliva/ nas laterais da língua,/ abaixo dela,/ na frente,/ entre elas e os dentes.” (LAFROY, 2012, p.85). A sinestesia, como recurso, relacionada ao tempo e ao sexo, produz um inventário de cheiros, de gostos, de texturas, como se lê no poema MAPA DA PALMA (LAFROY, 2012, p.86): “No entra e sai/ dos mal-amados,/ a **baba** do bofe/ de ontem, antes, o/ cheiro de **perfume** barato/ do bofe de anteontem,/ antes, o **incenso** velho,/ o **charuto** fajuto e **fedido**/ na fodida do bofe de/ antes de ontem” (grifos nossos).

Em “Quarto”, o corpo aparece representado na sua dimensão física, uma vez que se encontram nos seus versos referências a partes do corpo, de tecidos, de órgãos: “(músculo-mole,/ cérebro-sistema,/ corpo-carboidrato,/ testosterona-de-chifre-de-elefante,/ íris assinalada de stress/ áurea sem vestígio multicolor)” (LAFROY, 2012, p.87). Pelo que se lê, o corpo representado, além de hifenizado em palavras e expressões como “músculo-mole”, é um corpo que procura soerguer-se, rejuvenescer com seu “cérebro-sistema”, e, quando se volta um pouco na leitura e se lê “testosterona-de-chifre-de-elefante”, vemos uma referência ao animal e suas presas de formato fálico, duro e cobiçado. Na disposição desse corpo é importante considerar a maleabilidade, como afirma Le Bretton (2013, p.27), o que possibilita a construção, conexão e os inúmeros emparelhamentos do corpo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fragmentação, possibilidades, indefinições que se expandem numa poesia-narrativa que passa pelo corpo, *Embrulho líquido* é uma obra de transgressão do corpo/sexo/gênero pela linguagem. Assim, temos a hifenização como recurso de produção de personagens, de metáforas etc., produzindo o que chamamos de “representações hifenizadas”, a humanização e a corporificação do espaço e sua “generificação”. Também encontramos a humanização de objetos relacionados ao corpo e o uso desses para sua estilização, repetição e construção de sequências de atos e performances.

Desta maneira, a poeta faz de seu texto o palco para uma atuação que quebra com o local social e literário destinado aos papéis padronizados de gênero, sexo e corpo, sobretudo, no caso de uma poeta travesti. Através do uso de imagens, sinestésias, poesias narrativas, quebras da gramática normativa, o eu-lírico constrói transições de línguas (*performances* do corpo e variações gramaticais do pajubá ao português) em forma de realizações poéticas inseridas a partir do cotidiano contrastante entre a casa e a rua.

REFERÊNCIAS:

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. 5^a ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo e espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. Prefácio à História do corpo. In: _____. **História do corpo**. Trad. Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008. v. 1. p.7-13.

CORBIN, Alain. Introdução. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs). **História do corpo**. Trad. Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. v. 2. p.7–10.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOLDBERG, RoseLee. **Performance Art. From Futurism to the present**. New York: Thames and Hudson, 1988.

KRISTEVA, Julia. **Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline**. Madrid: Siglo XXI Editores, 2006.

LAFROY, Bianca. **Embrulho líquido**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade**. Trad. Marina Appenzeller. 6ª ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. **Uma sequência de atos**. In: *Cult*. Ano 16. No. 185, nov. 2013. p.31-34.

ORTEGA, Francisco. **O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

PERLONGHER, Nestor. **O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

VERGÍLIO. **Eneida**. 7ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

ANEXOS:

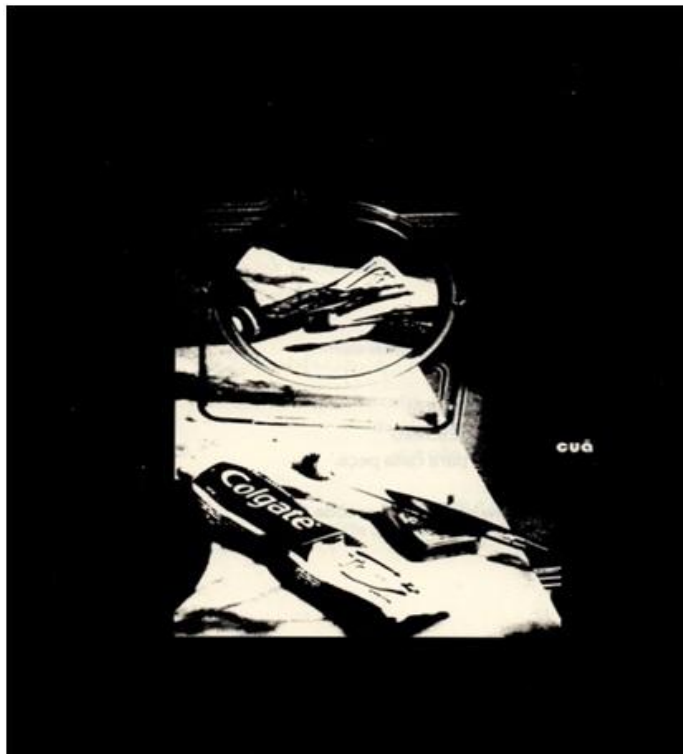


Imagem 1 - retirada do livro *O embrulho líquido* (2012, p.23)

TRAMA

Curso de Letras, Centro de Ciências Humanas, Educação e Letras
Campus de Marechal Cândido Rondon

Programa de Pós-Graduação em Letras Sociedade e Linguagem
Campus de Cascavel



Imagem 2 - retirada do livro *O embrulho líquido* (2012, p.33)



Imagem 3 - retirada do livro *O embrulho líquido* (2012, p.44)



Imagem 4 - retirada do livro *O embrulho líquido* (2012, p.69)



Imagem 5 - retirada do livro *O embrulho líquido* (2012, p.81)