

# SALAGRUMO 36



## **ÍNDICE**

### **CRONICA**

Entrevista com Angélica Freitas, por Mariane Tavares

### **ENSAYO**

Fantasías “xóricas”, por María José Punte

### **RESEÑA**

Sobre Fernanda Laguna, por Paula Siganevich

### **POESÍA**

Angélica Freitas: mulher de palavras, seleção e apresentação de Luciana di Leone

## CRONICA

### Entrevista com Angélica Freitas

Mariane Tavares

*Todo es búsqueda en este número de salagramo. Y la búsqueda se pliega en las cuestiones de género. Sin dar respuestas explora posibilidades en la poesía y el cine.*

*Así la selección y presentación de la poeta Angélica Freitas hecha por Luciana di Leone, desde el humor y la ironía, intenta apuntar que sus libros son justamente eso, una búsqueda, una investigación, una pregunta que no cesa, realizada no a los peritos o a los especialistas sobre género, sino al lenguaje.*

*El artículo de María José Punte señala desde su título “Nuevas masculinidades” una alternativa de pensamiento desde otros lugares, la paternidad en las películas “El cielito” y “Le refuge”.*

*La reseña del libro de Fernanda Laguna Control o no control, escrita por Paula Siganevich, indica el lugar de la imaginación en la poesía para reflexionar sobre la sexualidad.*

*Y, por fin, un comentario de Angélica Freitas, en la entrevista que abre esta sala, por Mariane Tavares, sobre su libro más reciente, Um útero do tamanho de um punho: “Antes que nada, es un libro de poesía. Con muchos poemas sobre mujeres. Escrito por una mujer que duda a menudo de los ‘géneros’ mujer y poesía”.*

M.T.: *Um útero...*, por tratar-se de um livro escrito por uma mulher, sobre mulheres, pode ser caracterizado como uma obra feminina e/ou feminista. Você acredita que o livro pertença a uma dessas categorias? Qual a principal característica que o afasta e/ou o aproxima das mesmas?

A.F.: Antes de mais nada, é um livro de poesia. Com muitos poemas sobre mulheres. Escrito por uma mulher que duvida com frequência dos "gêneros" mulher e poesia. É o que posso dizer de mais verdadeiro sobre *Um útero é do tamanho de um punho*.

M.T.: *Um útero...* é, também, fruto de uma experiência que viveu com uma amiga no México. Qual o significado da experiência do deslocamento para sua obra?

A.F.: *Um útero* e *Guadalupe* devem tudo a essa viagem que fiz ao México em 2008, e a uns seis meses que vivi na Holanda. Porque passei por coisas que não viveria aqui: o

aborto é legal na Cidade do México e existem mesmo enterros com música em Oaxaca. E viver um tempo na Holanda, longe dos encontros e das discussões sobre a poesia que se faz no Brasil, me deu liberdade para pensar e escrever as minhas coisas.

M.T.: Em que medida as mulheres de *Um útero...* podem se aproximar das personagens de *Guadalupe*? E como foi sua experiência e a recepção dos seus leitores com o texto de HQ? Qual a diferença principal de uma HQ escrita por uma poeta?

A.F.: As personagens dos dois livros começaram a surgir num momento em que andava pensando sobre a Mulher. Criá-las foi bagunçar umas ideias pré-concebidas. Gostei de escrever a *Guadalupe*, foi um bom exercício ter escrito outra coisa além de poesia. Por outro lado, como não sou narradora, me senti mais livre para inventar aquela história. Os leitores e leitoras da *Guadalupe* vêm dos quadrinhos e também da poesia. Tive respostas muito boas nos dois lados.

M.T.: Como se dá a relação da leveza de seu texto com o humor ácido que a crítica diz aproximá-la da escritora portuguesa Adília Lopes? Quais as influências literárias na sua experiência com a escrita?

A.F.: Talvez sejam características minhas, antes de serem do meu texto. Não sei. Li a Adília pela primeira vez em 2004, fiquei impressionada, achei diferente de tudo que já tinha lido. Mas não creio que tenha sido uma influência. Digo isso com pesar, porque adoraria ter sido influenciada por ela. O que quero dizer é: eu já era assim quando a encontrei. Acho que devo às *Histórias de Cronópios e de Famas*, do Cortázar, à Rita Lee, à Ana Cristina César, ao *Finesse e Fissura*, da Ledusha, ao *Tangos e Tragédias*, ao *Orlando*, da Virginia Woolf. Pago quando puder.

M.T.: Podem ser indicadas certas convenções para compreender a totalidade dos poemas dos seus livros? Ao que você atribui o sucesso de suas obras e como você vê a propagação do gênero poesia na literatura brasileira contemporânea?

A.F.: Não sei, não sei. Como disse o poeta canadense Christian Bök quando veio a Porto Alegre, ano passado: a poesia é a barata da literatura, vai sobreviver a qualquer cataclismo. Os outros gêneros podem acabar, o mundo pode acabar, a poesia não vai acabar nunca. A propagação do gênero poesia (viu como a gente pensa em barata?) no nosso ecossistema literário vai bem, eu acho.

**Mariane Tavares:** Seu primeiro livro de poesia *Rilke Shake* (Cosac Naify, 2007) foi composto por poemas que elaborou durante um período prolongado, enquanto *Um útero do tamanho de um punho* (Cosac Naify, 2012) teve um caráter mais programático, temático, e foi elaborado num período consideravelmente curto. Do ponto de vista formal do poema, qual a grande diferença que você vê entre um livro e outro? A coloquialidade e a narratividade que os aproximam é proposital para acercar o leitor do gênero poesia, que em certa medida tem um público restrito de leitores?

**Angélica Freitas:** A diferença do primeiro pro segundo livro é que eu tinha muito mais consciência do que estava fazendo e do efeito que os poemas poderiam causar. O *Um útero* foi mais pensado como livro, o *Rilke* escrevi para me divertir (e para divertir meia dúzia de pessoas que eu conhecia). Na primeira parte do *Um útero*, por exemplo, na série "uma mulher limpa", quis fazer poemas (de aparência muito) simples, com poucas palavras, pouca variação dentro dos poemas e entre os poemas. Para que provocassem, fizessem perguntar: "Tá, e daí?" Quase nada acontece naqueles poemas, para mim ecoam o "nada vai mudar" do poema a mulher é uma construção. Mas aí já estou explicando, e não gosto muito de explicar poemas. Para concluir, a coloquialidade e a narratividade são inevitáveis, porque escrevo como se estivesse falando. Em português. Em 2014.

# ENSAYO

## Fantasías “xóricas”

### Nuevas masculinidades en *El cielito* y *Le refuge*

María José Punte

On lève les voiles/ Sous un lit d'étoiles  
Et j'entends ta voix/ Qui me chante «Rejoins-  
moi»

*Le Refuge* (Louis-Ronan Choisy)

Banda a banda, sol y luna, cielo y agua/ espejis  
mo que no acaba de pasar  
piel de barro, fabulosa lampalagua/ me devora  
la pasión de navegar

*Canción del jangadero* (Jaime Dávalos)

Este trabajo surge a partir del encuentro con obras que por una efectiva combinación entre estética y relato logran producir eso que Roland Barthes adjudica al “texto de gozo” (texte de jouissance). A diferencia del “texto de placer”, que éste autor analiza en su ensayo homónimo, el “texto de gozo” provoca una ruptura en la medida en que coloca en estado de pérdida, incomoda, llegando incluso a generar en el receptor un cierto fastidio. Hace vacilar los cimientos históricos, culturales y psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, además de poner en crisis su relación con el lenguaje (Barthes 1973, 25-26). Eso es lo que me sucedió al ver *Le refuge* (2009) del director francés François Ozon. De alguna manera esta película me condujo a otra producida en la Argentina, *El cielito* (2004) de María Victoria Menis[1]. Ambas coinciden en abordar cuestiones relacionadas con los cambios que se están produciendo en la institución familiar, así como en una comprensión novedosa de los géneros y de las sexualidades. Pero sobre todo, de las masculinidades a partir de su confrontación con la paternidad. Desde ya, no es posible pasar por alto las enormes diferencias que concitan dos textos producidos en contextos social están diversos, con problemáticas difíciles de asimilar bajo un mismo cuadro conceptual. La película francesa habla desde una sociedad en donde las necesidades básicas están resueltas, mientras que la película de Menis se ubica en un ámbito de crisis laboral y de carencias elementales. Este aspecto de *El cielito* había sido resaltado en el

comentario que Joanna Page le destinaba en su libro sobre la crisis del capitalismo en el cine argentino contemporáneo: “Crucially, the brutality of *El cielito* spans both the country and the city, to which Félix escapes with the baby he has saved from Roberto. The film’s narrative of sacrifice and redemption is violently truncated, as the selfless love of one individual is powerless to prevail against a violence so endemic in society, whether in traditional rural communities or on the streets of the city, both scarred by poverty and unemployment” (Page 2009, 118-119). A pesar de esta visión negativa, es posible trazar un arco de coincidencias entre ambos contextos, a partir de una cuestión ligada a los cambios en las concepciones de la familia. En ambas historias hay una confrontación con modelos parentales heredados que se materializa en una huida en búsqueda de espacios más aptos para concretar lo que Judith Butler define como la “habitabilidad” de los sujetos. El resultado abre la posibilidad de imaginar nuevos tipos de comunidad familiar, que reposiciona a los sujetos varones dentro de la economía del oikos.

Los estudios que se dedican a las masculinidades coinciden en tomar como punto de partida una serie de dificultades. En particular remarcan la peligrosidad de terminar derivando en posiciones a-históricas, esencialistas, o neoconservadoras, con lo que se diluyen los efectos progresistas desatados por las teorizaciones de las feministas (Menjívar Ochoa 2010; Millington 2007). El marco más apropiado parece ser el que toma como punto de partida la aseveración de Simone de Beauvoir, parafraseándola: hombre no se nace, se llega a ser (Menjívar Ochoa 2010, 15). Esto permitirá a su vez entender a las masculinidades desde la multiplicidad, las diversas maneras de entender qué es ser un varón, las formas relacionales de serlo, las tensiones y vacilaciones que habitan en cada hombre (Millington 2007, 15). Según Elisabeth Badinter, psicoanalista que adhiere a un tipo de análisis ligado a la antropología y los estudios históricos, lo que se denomina “virilidad” es efecto de una construcción para la que siempre se necesita otro término. En su reflexión sobre la identidad masculina, la autora resalta sobre todo el carácter de dificultad que tiene este proceso de aprendizaje, que conduce a la definición de una identidad en los sujetos varones. Clave en la adquisición de esa identidad es la cuestión de la identificación, en la cual está involucrada tanto una relación positiva de inclusión como una negativa de exclusión (Badinter 1993, 60). Ser varón es, antes que nada, no ser mujer. Gran parte de la violencia que implica la conformación de un sujeto masculino tiene que ver con esta diferenciación. Lo paradójico es que el varón nace de una mujer, y su primer lazo con ella es de una absoluta intimidad, la conformada por la díada madre-hijo. De ahí que el proceso de diferenciación haya adquirido a lo largo de las historias y contextos un cariz claramente traumático. En ese sentido la identidad masculina se presenta como mucho más inestable que la femenina, porque surge como un estadio secundario (62). La tesis

central de Badinter es que hay que partir de la diferencia si se quiere llegar a una común bisexualidad (112). El ideal que ella propone para mitigar el sufrimiento de los hombres en la asunción de la propia identidad, es el que denomina “varón reconciliado”. Se trata de una respuesta frente al “varón mutilado” que aparece como el resultado de la sociedad patriarcal:

El sistema patriarcal engendró a un hombre mutilado, incapaz de lograr la reconciliación entre X y Y, su herencia paterna y materna. Construir la masculinidad equivalía a diferenciarse. Sólo se era un hombre digno de ese nombre, en la medida en que se hubieran cortado todas las amarras con lo femenino materno, es decir, con el terruño original. A nadie se le hubiera ocurrido entonces volver a juntar los “pedazos” de la identidad primaria y secundaria. (201)

Ella propone tener en cuenta esta doble herencia para reconstruir el “paisaje masculino” (202). La mutilación adquiere diferentes modalidades, que llegan a ser opuestas, pero sin lugar a dudas sumamente destructivas no sólo para los varones sino para las mujeres. La contra-cara que propone Badinter para el “hombre duro” no es un “hombre blando”, sino un “hombre reconciliado”. Dicha identidad no surge como efecto de una síntesis, sino que ilustra la preexistencia de dos elementos que tuvieron que separarse, e incluso oponerse, antes de reencontrarse (267). Es el producto de un proceso dialéctico que incluye la noción de tiempo, de etapas por superar, de conflictos por resolver. El resultado será la coexistencia de dos elementos (masculino y femenino) en el mismo sujeto. Se trata de la figura del andrógino, entendido en tanto que dualidad integrada y alternada.

Esta cuestión del “varón reconciliado” aparece tratada en las dos películas elegidas, aunque desde puntos de vista diferentes en lo que respecta a las identidades masculinas. Las dos coinciden en plantear la a partir de la asunción por parte de un sujeto varón ya diferenciado de una paternidad que presenta evidentes rasgos de integración del rol materno. Representan en ambos casos est afusión asumida de padre y madre. Empezaremos con la película argentina, porque en ella aparece más desarrollado este proceso, mientras que la película francesa apenas lo esboza. Es decir, la película de Ozon termina en donde empezaría la de Menis. Como marco para el análisis, vamos a remitirnos a los planteos que realiza el teórico Michel Chion a propósito de la voz y el sonido en el cine [2]. Este autor alerta sobre la necesidad de pensar la voz como separada del sonido. La voz es un “extraño objeto” (Chion 2004, 11), que no sólo ha sido utilizada en tanto que uno de los objetos fetiches aptos para cosificar la diferencia, sino que también es a menudo considerado como “anti-objeto”, en tanto que elemento original o ente indeterminado (13). El primer paso



consiste en separar la voz en su materialidad, pero sobre todo evitando su inclusión dentro de la (mal llamada) “banda sonora” [3]. Para él son fundamentales los sonidos que no están ni totalmente adentro, ni afuera de la pantalla, que han sido dejados errantes por la superficie de la misma. Allí radica la fuerza del cine como tal: “los sonidos y las voces que vagan por la superficie de la pantalla, penando en busca de un lugar en el que detenerse, pertenecen al cine y sólo al cine. Pero su efecto es tanto más inasequible y turbador porque sólo se produce dentro de un movimiento, de una circulación” (17). La disociación de la voz y del cuerpo es uno de los recursos esenciales del cine para crear efectos de inquietud. Una de las variantes que codifica Chion es la que denomina la “voz de la Madre” (29) [4]. La Madre es la primera presentadora de imágenes para el sujeto. Su voz funciona además desde el estado fetal. Por eso, su rol es central en el mantenimiento de los lazos familiares. Dentro de la oposición masculino/femenino, la Madre se ubica dentro del terreno de los no-límites. De ahí la analogía que se suele establecer entre esta voz y el agua. Vamos a ver como todos estos elementos aparecen en las dos películas analizadas a continuación.

La construcción de los sonidos y el uso de las voces en la película *El Cielito* es casi más importante que el orden estructurado por el régimen visual. Esa disposición se encuentra puesta al servicio de una determinada configuración de sentido. En principio, parecería ser que el uso del sonido participa de la misma parquedad que el sistema visual de la película, sobriedad que tendería a resaltar los aspectos trágicos de la historia narrada [5]. La salvedad estaría dada por el tema musical principal, la bella canción “El jangadero” interpretada por Liliana Herrero. La canción se repite tres veces: en la introducción, en el cierre, y en un punto de inflexión del relato. Este momento coincide con la introducción en representar un acto de translación en el espacio. El primero muestra la llegada del protagonista, Félix, al pueblo El Talar (San Pedro, Provincia de Buenos Aires), en donde conoce a la familia conformada por Roberto y Mercedes, y se instala para trabajar a su servicio. En el segundo, Félix se traslada a la ciudad de Buenos Aires llevándose al bebé, el Changuito, para rescatarlo del abandono en el que lo han dejado sus progenitores.

Durante la mayor parte de la película se opta por el sonido ambiental, que está el servicio de demarcar dos espacios: el campo y la ciudad. La música crea determinados climas en momentos específicos, como por ejemplo el de las escenas oníricas. Bajo la forma del flashback, el relato introduce un tipo de fantasía que oscila entre el sueño y el recuerdo. Estas escenas, que además están demarcadas por una sobre-exposición lumínica, son fundamentales para entender el planteo central (Tompkins 2009, 52). Lo que se narra en ellas son instantes de la infancia de Félix, en donde se cimienta una relación a todas luces positiva hacia su abuela, su único pariente. El lazo del joven varón con la abuela, una mujer de aspecto frágil pero que irradia una enorme dulzura, explica el vínculo que luego él

logrará con el bebé. Las escenas muestran a la mujer mientras realiza algunas tareas cotidianas (recoger leña, preparar las verduras, poner la mesa), en el marco de una naturaleza benéfica. El sonido del agua es constante. La fascinación por el río, que Félix comparte con Mercedes, señala también esta serie que anuda canto, agua y mujer. Luego veremos que Félix traslada esos hábitos del campo a la ciudad en su vida con el Changuito, en la creación de un espacio de protección. Se ve sobre todo en la breve escena en que pone la mesa del mismo modo que lo hacía su abuela. Pero fundamentalmente en la canción de cuna que Félix deberá rescatar de su memoria en el primer intento por calmar al bebé, y que luego repetirá varias veces. El doble gesto de cantar y de alimentar, es decir de acunar, es algo que él puede asumir porque tuvo la experiencia positiva de una maternidad plena que persiste en su subjetividad. La madre del niño, Mercedes, quien decide abandonarlo, lo hace cuando se da cuenta de que puede traspasar el rol materno a Félix.

Y es un rol que de ningún modo logra asumir el padre, Roberto. El contraste entre los dos varones es subrayado con demasiada evidencia. Roberto no aguanta los llantos del bebé, no se interesa por su bienestar, no juega con él. Es la imagen de lo que Badinter describe como un “varón mutilado”. Roberto, aunque en primera instancia exhibe comportamientos codificados como explícitamente machistas (grita, insulta y hasta golpea a su mujer), aparece mostrado también en tanto que emergente de una sociedad castradora. Su violencia queda explicada como una forma de depresión frente a la realidad del desempleo, pero también ante un modelo de educación que le cierra los caminos a los varones, por el cual sólo se conciben en determinados roles: trabajar fuera de la casa, relacionarse con otros varones mediante la agresión (el boxeo), entretenerse con la bebida en el bar. Son varios los juegos de oposiciones que se montan a través de los dos personajes masculinos en un claro afán de diferenciarlos. Si nos remitimos al tema de la voz, veremos que Roberto aparece la mayor parte de las veces vociferando o insultando, mientras que Félix calla. Además, con Roberto se utiliza el recurso de disociar la voz de la imagen, lo que para Chion implica la intención de generar efectos de inquietud. Corporiza la voz del Padre, que imparte órdenes, se superpone, no se encarna. Por el contrario, la “voz de la Madre” que en la película proviene de la abuela, es un objeto que fluye como el río, que está ligado con la vida y su mantenimiento. Roberto tampoco se hace cargo de la actividad tradicional de la familia que consiste en hacer dulces y conservas. No considera que ésta sea una actividad propia de un varón, por lo que la reasigna a su mujer Mercedes. Pero de hecho, Mercedes la aprendió de su suegro, que a su vez recibió esta herencia de su madre. Uno de los pocos momentos en que Mercedes habla es cuando le transmite este legado a Félix.

Con respecto a *Le refuge* de François Ozon, encontramos un uso similar de la banda sonora. Hay una preponderancia del sonido ambiental, que demarca los espacios urbanos y campestres, aunque aquí se utiliza de manera más acentuada la música. Central es el tema compuesto para la película e interpretado por el cantante Lois-Ronan Choisy, quien además personifica al personaje de Paul. Este tema circula de un modo constante, a partir de un sistema de variaciones. Primero aparece como una melodía simple. Luego nos enteramos de que es una canción, con un texto, que remite a la infancia de Paul y su hermano Louis. Esta canción funciona como el lazo que va a cimentar la relación triangular entre Louis, su novia Mousse y Paul.

A través de ella se dará también el traspaso de la maternidad de Mousse a Paul. En la última escena de la película vemos a Paul sosteniendo en sus brazos a la bebé, a quien Mousse pone de nombre Louise, la versión femenina del nombre del padre. Paul logra con éxito calmar a la bebé acunándola con la canción mencionada. Esta escena es, además, geminada. Instantes antes habíamos visto la misma disposición del cuadro y los mismos colores, con la salvedad de que en el lugar que luego ocupará Paul estaba Mousse, quien reacciona con frialdad y distancia hacia la bebé. En el medio de ambas, tiene lugar la decisión de Mousse de poner entre paréntesis su maternidad y hacer un traspaso en favor de Paul, al menos en tanto que ella pueda completar su propio proceso de maduración. Esta idea aparece enunciada mediante el uso de su voz en off al final, como el cierre de un proceso que ha tenido lugar durante la película. Mousse se hace cargo de lo que Ozon menciona como el “principio de realidad”, lo que justifica la decisión bastante drástica de abandonar a su hija: “I think that very often my characters are seeking the principle of pleasure, and they have to accept the principle of reality. The film is the journey of the character” (Sklar 2005, 50).

El agua estará también presente, pero bajo la forma del mar. Se resalta su carácter de espacio ilimitado, ligado a lo femenino. El agua invita a la sensualidad, al goce de la propia corporalidad. Paul, que no parece tener problemas para comunicarse con los otros, apenas llega al pueblo comienza una relación con Serge, quien realiza tareas en la casa de Mousse. Ambos hombres disfrutan de la playa y de los placeres del verano. Para Mousse resulta bastante más difícil, sobre todo porque se encuentra sola y aislada, todavía sin haber terminado el duelo por la muerte de Louis. La irrupción de Paul la va a obligar a abrirse hacia el exterior y a acelerar este proceso. Un signo de su apertura está señalado mediante el uso del agua. Mousse evita bajar a la playa. Para combatir el calor prefiere bañarse en la bañera. Así la vemos en una escena que duplica su imagen en el espejo, pero siempre dentro de los límites cerrados de este espacio. Con evidente melancolía, Mousse se acaricia el vientre que sobresale del agua. Varios días más tarde, vemos una imagen semejante de

Mousse flotando en el agua, esta vez en el mar, en brazos de Paul, los dos disfrutando de esta situación.

A diferencia de la película de Menis, aquí no está tan claro de dónde surge la capacidad por parte de un varón de asumir los aspectos femeninos de su subjetividad. A menos que tengamos en cuenta que en gran medida el marco del conflicto para estos dos hermanos, Louis y Paul, es la familia disfuncional de la que provienen, un tema que sí está más que evidente. La dependencia a la heroína que acaba con la vida de Louis, es un síntoma de esta familia castradora. Se resuelve ya en la primera parte de la película, en el diálogo que tienen la madre y Mousse. La madre, que evita asumir su responsabilidad ante la tragedia, no sólo intenta culpabilizar a Mousse, sino que quiere obligarla a abortar el bebé. A pesar de su aparente fragilidad, Mousse demuestra tener suficientes reflejos como para escapar y tomar una decisión lejos de las presiones de la familia. La dureza de la reacción de esta madre, a quien sólo le interesa salvaguardar el status quo, alcanza para explicar el rechazo por las estructuras parentales y familiares tradicionales que se evidencia en la siguiente generación, a partir de sus estrategias de evasión. Por su parte, Paul, se sabe de antemano marginado porque como luego le confiará a Mousse, él es adoptado. No pertenece a la misma genealogía, lo que le permite un mayor grado de libertad. En este caso, la opción por la homosexualidad es el signo de una subjetividad apta para asumir nuevas formas identitarias, más allá de las normativas y prescripciones definidas por la sociedad patriarcal. La “voz de la Madre” cumple en el caso de Louis con la función que le adjudica Chion de “invitación a la perdición”, de retorno a lo ilimitado. Sin embargo, se recalca a lo largo de la película que Louis sigue viviendo a través de la vida que fue capaz de comunicar y dar. En su entierro, esto es lo que dice Paul en el texto que le dedica. Quedará confirmado luego con la continuación del embarazo.

En ambas películas funciona el mecanismo que la teórica Kaja Silverman denomina “espejo acústico”. La voz de la madre funciona inicialmente como el espejo acústico en el cual el niño descubre su identidad y configura la propia voz. Pero también constituye la instancia en la que el hombre adulto reconoce y rechaza el balbuceo infantil (Silverman 1988, 81). Tiene que ver con una de las funciones que tiene la voz de la madre con el infante, y con un aspecto de una fantasía primera, que según Silverman, se aplica a una doble experiencia (Silverman 1988, 72-85). Esa duplicidad habla de la naturaleza escindida de la subjetividad, que si bien por un lado puede responder ante la voz materna de manera positiva en términos del inconsciente, también reacciona de modo negativo desde el sistema pre-consciente. La voz materna remite al espacio uterino y a ese contacto primario madre-hijo, como un envoltorio sonoro que rodea y protege al infante, pero que también lo mantiene atrapado. Esa instancia puede ser vivida como plenitud y dicha, y así suele ser

codificada. Pero el tropo posee un aspecto negativo, el de ser un envoltorio cerrado, identificado con fantasías paranoicas y de castración [6]. El aspecto positivo de esta fantasía es lo que Silverman luego describirá en términos de Julia Kristeva como “fantasía xórica”. La “xora” es según Kristeva ese receptáculo sin nombre, híbrido, improbable, anterior a la capacidad de nombrar (es decir, el Padre), identificado con la Madre. Funciona como una relación que es resultado de una mutua colaboración entre madre e hijo. El infante invoca a la madre como fuente de protección y alimentación, mientras que la madre lo provee de un entorno provisional a partir de su respuesta a los sonidos o gestos: “The chora is consequently the “place” where the subject is both generated and annihilated, the site where it both assumes a pulsional or rhythmic consistency and is dissolved as a psychic or social coherence” (Silverman 1988, 103). El “espejo acústico” funciona en la película *El Cielito* a través de ese canto con el que Félix acuna al Changuito. La voz de la Madre (en este caso, de la abuela) aparece de manera articulada en el canto y de manera no articulada en el sonido del agua. A su vez, la imagen del espejo también está expresada desde lo visual, en las numerosas escenas en las que Félix y el bebé se miran, estableciendo de ese modo un vínculo íntimo y duradero. Este aspecto aparece trabajado de manera consciente en la película y Menis opina al respecto: “Comparto las teorías que dicen que la mirada de un adulto hacia un bebe, hacia un niño, es determinante para que más adelante se conforme un adulto, y ese adulto pueda cuidar a otro bebé” (Soto 2004). La dinámica de transmisión de la vida a través del canto se repite en *Le Refuge*, como se ve en la escena final en la que Paul contempla a la bebé mientras la acuna y le canta [7].

Para concluir, no puede dejar de llamar la atención las características afines de los títulos elegidos en ambos casos. El “refugio” y el “cielito” denotan sendos espacios que apuntan a delimitar una experiencia, la de sentirse protegido, que en definitiva se enlaza con la noción de hogar. La palabra “refugio” aparece mencionada de forma explícita por parte de Mousse, que se escapa de París hacia una ciudad costera en el sur de Francia y pasa los meses del embarazo en una casa de campo. El espacio es acogedor y cálido, pero sin dejar de estar conectado con el entorno. Se percibe rodeado por la presencia benéfica del mar. La casa funciona para Mousse y Paul, de la misma manera en que Mousse con su cuerpo da cabida al bebé, que es una prolongación de Louis. La huida de Mousse tiene que ver no sólo con escapar de la familia nefasta de su difunto novio. La joven busca aislarse de todo el sistema de proyecciones que la sociedad arroja sobre una mujer embarazada. Esto se ve de manera muy clara en la escena en la playa en donde es abordada por una mujer algo desquiciada. A través de Mousse se trabaja la cuestión de los claroscuros del embarazo alrededor de la sensualidad, la sexualidad y las mutaciones del cuerpo. Mediante el trabajo

en torno del personaje de Mousse, Ozon parece dejar en claro que rechaza cualquier teoría acerca de un instinto materno.

“El refugio” es también el título y asunto de la canción que canta Paul. En cuanto a “El cielito”, la mención aquí tiene que ver con una expresión de felicidad y plenitud, de logro alcanzado. El diminutivo habla de la miniaturización que implica la infancia, en la figura del Changuito. Aunque también puede tener que ver con la precariedad de esa situación. Es una felicidad humilde además de breve, ya que dura poco tiempo. Son significativas las escenas en la pensión en Buenos Aires, sobre todo por la imagen de la ventana que representa esa posibilidad para Félix de enmarcar la felicidad, de poseerla y hacerla accesible. Los amplios cielos pampeanos de la primera parte de la película, quedan domesticados en el interior de una ventana. Se materializa la idea de “tener el cielo en las manos” en ese niño que por un tiempo le ofrece a Félix la posibilidad de recuperar el paraíso de la infancia. En ambos casos, la noción de espacio nos remite a lo que la teórica Judith Butler entiende por “habitabilidad”, porque de lo que se trata es de ampliar los límites de lo que concebimos como lo humano, para negociar los términos de los que se considera habitable y generar una “nueva topografía psíquica” (Butler 2006, 31).

Si bien el cine ha servido para fijar estructuras psíquicas de fuertes connotaciones edípicas, como ya ha sido claramente analizado por las teóricas feministas (Kaplan 1990; Silverman 1988), no es imposible pensar en la opción de utilizar su potencialidad para la construcción de fantasías. En particular, a partir de plantear la pregunta acerca de cómo se plasma el deseo (Johnston 2000, 32). Y la fantasía, según Butler, no es lo opuesto de la realidad, sino que es parte de la articulación de lo posible (Butler 2006, 51): “La fantasía es lo que nos permite imaginarnos a nosotros mismos y a otros de manera diferente; es lo que establece lo posible excediendo lo real; la fantasía apunta a otro lugar y, cuando lo incorpora, convierte en familiar ese otro lugar” (51). Siguiendo también su noción del género como performance, se puede decir que en ambas películas tenemos a un sujeto masculino en función de madre. Al asumir ese rol, habiendo incorporado los aspectos codificados por la cultura como femeninos, abren la posibilidad de provocar un corrimiento de la norma. Consiste en hacer uso del mismo tipo de recursos de los cuales se vale lo que llamamos la realidad en las dinámicas por las que ésta se reproduce, se contesta, y mediante la ritualización, se auto-establece. Butler sostiene acerca de la performance: “Lo que esto significa es que, a través de la práctica de la performatividad de género, no sólo podemos observar cómo se citan las normas que rigen la realidad, sino que también podemos comprender uno de los mecanismos mediante los cuales la realidad se reproduce y se altera en el decurso de dicha reproducción” (308). Las normas, nos recuerda Butler, pueden ser desterritorializadas a través de la citación (308). Y en este caso, lo que se coloca en el

centro es la familia, la oportunidad de establecer nuevas constelaciones familiares, sean homoparentales o armadas por afuera de los lazos sanguíneos. Victoria Menis parece tenerlo muy claro. Al explicar cómo surge su historia, que toma como disparador un hecho real leído en una crónica policial, afirma que lo que le interesó fue indagar en todo lo que circula alrededor de una relación entre un adulto y un niño. Menciona, entre otras cosas, a las “familias que se pueden constituir sin la sangre de por medio” (Soto 2004). Pero por sobre otros aspectos, ambos textos escenifican a varones en el trance de una reconciliación posible y deseable. Mediante la articulación de un nuevo “paisaje” (Badinter) o “topografía psíquica” (Butler), estas nuevas masculinidades colaboran en volver más habitable la propia subjetividad y, en consecuencia, las subjetividades circundantes.

### **Bibliografía citada**

- Badinter, Elisabeth (1993). *XY, la identidad masculina*. Trad. Ana Roda. Bogotá, Norma.
- Barthes, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. Paris, Éditions du Seuil.
- Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltran. Barcelona, Paidós.
- Chion, Michel (2004). *La voz en el cine*. Trad. Maribel VillarinoRodríguez. Madrid, Cátedra.
- Doane, Mary Ann (1985). “The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space”. Weis, Elisabeth & John Belton (eds.). *Film Sound*. New York, Columbia University Press, 162-173.
- Johnston, Claire (2000). “Women’s Cinema as Counter-Cinema”. Kaplan, Ann. E (ed.). *Feminism and Film*. Oxford, Oxford University Press, 22-33.
- Kaplan, Ann (ed.), (1990). *Psychoanalysis & Cinema*. AFI Readers. New York/London, Routledge.
- Menjívar Ochoa, Mauricio (2010). *La masculinidad a debate*. Cuaderno de Ciencias Sociales 54, Flacso, Sede Académica Costa Rica.
- Millington, Mark (2007). *Hombres in/visibles. La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980*. Trad. Sonia Jaramillo. Bogotá, FCE.
- Page, Joanna (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham and London, Duke University Press.
- Silverman, Kaja (1988). *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

Sjogren, Britta (2006). *Into the Vortex. Female Voice and Paradox in Film*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

Sklar, Robert (2005). "Sex, Power, and Violence in the Family: an Interview with François Ozon". *Cineaste Magazine*, New York, Fall 2005, 30 (4), 48-50. [www.cineaste.com](http://www.cineaste.com)

Soto, Moira (2004). "El paraíso perdido". *Página 12, Suplemento Las 12*. 15 de octubre de 2004.

Tompkins, Cynthia M. (2009). "Paradoxical inscription and subversion of the gendered construction of time, space, and roles in Maria Victoria Men's *El Cielito* (2004) and Inés de Oliveira César's *Como pasan las horas* (2005) y *Extranjera* (2007)". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 38 (1), 38-56.

---

<sup>[1]</sup> Debo consignar aquí mi agradecimiento a José Amícola quien fue el primero en hablarme sobre el film.

<sup>[2]</sup> La cuestión de la voz ha sido tenida en cuenta en los planteos feministas aplicados al cine (Doane 1985, Silverman 1988). Es una alternativa interesante para ampliar las reflexiones iniciales que habían quedado centradas en la imagen y la mirada, y que por lo tanto parecían quedar atrapadas dentro de esquemas conceptuales demasiado ligados a un tipo de pensamiento patriarcal. Véase Sjogren 2006.

<sup>[3]</sup> Chion afirma que la banda sonora no existe (Chion 2004, 14). Según él, el engaño recurrente radica en tratar a los sonidos como si fueran un "bloque amalgamado". Esta operación es tan ficticia como hablar de una "banda visual": "Los elementos sonoros de la película (emitidos, en la mayoría de los casos, desde un solo altavoz) no se captan como un bloque autónomo: inmediatamente se analizan y se distribuyen en la percepción del espectador según la relación que tienen con lo que ve paso a paso dicho espectador" (16, subr. en el original).

<sup>[4]</sup> Las otras dos son las figuras del "acusmaseo", una voz sin cuerpo, y la del "anacusmaseo", una alianza monstruosa entre voz y cuerpo que se materializa sobre todo bajo la forma del andrógino. Para ejemplificar el primer caso cita el personaje de Mabuse; para el segundo caso analiza *Psicosis* y el personaje de Norman.

<sup>[5]</sup> Es interesante la coincidencia de los dos directores en considerar importante el uso acotado de las palabras para lograr efectos de sobriedad en sus obras, pero sobre todo para que las imágenes hablen por sí mismas. Menis cuenta que al escribir el guión evitaron "cualquier subrayado" y apuntaron a un "despojamiento total" (Soto 2004). Ozon hace un comentario en una dirección análoga: "I have the feeling, when I think about the history of movies, that I began with silent films, like the Lumière brothers or Méliès. It helped me a lot, because very often when I make a film now, if I can write a scene without dialog, I'm happy with that" (Sklar 2005, 49).



<sup>[6]</sup> Silverman desarrolla esto en el capítulo 3, “The Fantasy of the Maternal Voice: Paranoia and Compensation”, 72-99.

<sup>[7]</sup> Los usos de los espejos son numerosos en *Le Refuge* y merecen un análisis más detallado. Mousse aparece en varias escenas frente a espejos, para mostrar su escisión interna, su proceso de búsqueda o la situación melancólica en la que está atrapada. El film cierra con su rostro mirando a cámara, con lo que parece sugerirse su salida del espejo, la entrada al mundo “real”.

## RESENHA

### Sobre *Control no control*, de Fernanda Laguna

Paula Siganevich

Fernanda Laguna (Buenos Aires, 1972) es una importante artista de su generación. Poeta y plástica, fundó la galería y editorial *Belleza y Felicidad* desde donde proyectó con éxito a los referentes artísticos y literarios de la poscrisis argentina del año 2001<sup>[1]</sup>. Propulsora de la editora *Eloisa Cartonera* y gestora de un taller de arte para niños en Villa Fiorito, zona carenciada de la provincia de Buenos Aires, reúne en *Control o no Control* (Mansalva, 2012) su obra poética. Sobre el título, *Control o no control*, Fernanda Laguna manifiesta en una entrevista reciente <sup>[2]</sup>: “Para mí la imaginación modifica mucho lo que veo de lo que llaman “real” en la vida cotidiana, y en momentos me costaba integrar eso a la vida. Para mí ese título refiere a aprender a vivir con ese control / no control, poder no pelearse con eso y justamente integrar lo creativo a la vida, darle un lugar.” La obra reunida es un diálogo entre la poeta y la cronista, entre la artista plástica y la escritora, entre la mujer y el mundo. En esa conversación Fernanda Laguna quiere proponer que es para ella la poesía y que son los ritmos tanto de la poesía como los de la vida. Una y otra vez vuelve a pensar en la imaginación, la creatividad, las cosas comunes del mundo, los géneros sexuales, los géneros escriturales.

*Control o no control* reúne poemas fechados desde 1999 hasta 2011. En la primera parte, “He venido a este planeta”, marca cuál será su estilo: En “Salvador Bahia, ella y yo” dice: *Este es un cuento muy bonito y simple/... He imitado a los grandes escritores/ como Bocaccio, César Aira, Clarice Lispector, Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman y Paulo Coelho*. E invoca: *Dios me dé más ideas para seguir escribiendo y para abrir las puertas a la excitante realidad*. Esta primera serie continúa con un largo poema llamado “La ama de casa” donde se ponderan los atributos del oficio: *En esta batalla, nadie me gana*. Esta parte culmina con “Tres poemas” donde se refieren algunos motivos clásicos de la tradición literaria femenina: los héroes, las doncellas y las hadas, todo mirado desde el presente, con simpatía, pero como algo que ha quedado atrás.

En la siguiente, “Reflexiones automáticas”, sugiere parte de su ideario estético referido a la escritura. En aseveraciones como *tengo pocas palabras para usar, o, mi espontaneidad es simplota y escueta/ para lo mío es la escritura automática/ de mente*

*relajada*, va exponiendo lo que piensa del arte, y compara la literatura con la plástica: *la libertad en la pintura es mayor/ ya que está despojada de toda reflexión, por lo tanto de la noción del bien y del mal*. Fernanda Laguna batalla con la escritura definiendo *un relato realista* donde *no haya elementos con significados dobles*. Esta serie concluye con “Manifiesto re. evolutivo 2001” donde alude a la revolución en el plano de lo imaginable, apoyando la idea de que la certeza está en el crear: *Creo en el poder de la mente que puede transformar, transportar y desmaterializar objetos*.

En “Un llamado telepático de socorro” Laguna dice: *Tengo miedo, pero no uno literario, sino un miedo real o físico* y por eso la invocación a la poesía, a las plantas salvajes y a las hadas, para que colmen su imaginación. Una cuestión relativa a la escritura y a los tiempos del género también se plantea en “El momento del atardecer que no atardece jamás”, donde luego de expresar *me encantaría ser cronista de lo que veo*, asume que *tengo poco tiempo para escribir el mejor poema de mi vida acerca de la noche*. El tono de queja frente a la imposibilidad de abarcar todo en la escritura es también queja por las cosas cotidianas que la ocupan y van en desmedro de su actividad creativa.

La creación de una estética de la imaginación es parte de la vida de una poeta y se empareja con sus principios e ideas sobre la sexualidad como una fuerza creativa. Laguna dice en la misma entrevista que en *Belleza y Felicidad*<sup>[3]</sup> tenían una noción de la sexualidad por fuera de lo bueno o de lo malo<sup>[4]</sup>, de la misma manera que la poesía no consideraba las dicotomías de lo bueno o lo malo. Recuerda al respecto un poema de Cecilia Pavón, “Sexo deportivo”: “la sexualidad puede ser sexo deportivo, puede ser amor, puede estar liberada incluso de tener que practicarla, puede ser transmitida a través del arte. La sexualidad puede ser lo que sea.” En la entrevista afirma que en *Belleza* “lo sexual era algo menor; estaba tan adelante que ya no era ni siquiera un tema de charla, o si lo era se charlaba como estar hablando de medias.” Explica que “lo poníamos muy adelante, como tema, para que dejara de ser un tema de reflexión. El tema no era coger mucho o poco, o coger o no coger. No pasaba por eso sino por la idea de que el sexo estuviera en todas las cosas y entonces olvidarte. Por eso creo que puede haber sido liberador con lo gay o con lo queer. También agrega: “En *Belleza* uno quería que el sexo no fuera un conflicto, que no fuera un problema si te gustaban las chicas o los chicos. En ese sentido, creo que a veces uno tiene que hacer gestos que estén por encima de la capacidad de uno. Después uno va a poder ponerse en ese nivel. La sexualidad se puso en ese lugar para después poder ir hacia ese lugar. Y una cosa muy importante era no emitir juicios acerca de las personas.” Para concluir con la indagación la entrevistadora pregunta cómo se generaba un clima de libertad si uno está aún yendo hacia ese nivel. A lo que Laguna concluye: “Con la imaginación. Es como armar un teatro. Un teatro en el cual uno después vive. Todas las

instituciones son teatros. *Belleza* fue un teatro que a mucha gente le gustó.” Las artistas de *Belleza* y *Felicidad* llevan el género sexual a un lugar donde el erotismo tiene una nueva definición vinculada a la imaginación.

En esta poesía predomina el paisaje urbano y cambia la topología imaginaria del texto, se genera una nueva serie. Las imágenes que presenta la poesía de Laguna conservan los objetos pero están más desprovistas de artificio. Como tienen que reconstruir la ciudad después de la crisis del 2001-2002, las imágenes fantasmas están presentes trayendo una simplificación en la retórica del poema. Hay una memoria de la poesía en la que se integran los tópicos de la tradición de género, los motivos femeninos pero desde un punto de vista diferente, vaciados de tropos: las hadas, los papeles salvajes, los caballos. ¿Qué pasa en esa época? ¿Dónde estaba la belleza y la felicidad? ¿Entonces cómo se arma ese mundo sin belleza ni felicidad? Por eso Laguna dice en “Hadas”: *Adiós hadas!/(Lo digo con pena)/el otro día villa magia de la realidad/reflejada en los vidrios del departamento.*

Ese deslizamiento de lo íntimo privado a lo íntimo colectivo tiene también otras connotaciones en la poesía de Laguna. No se apropia de lo monstruoso en primera persona, pero sí se siente parte de un común social que muchas veces es monstruoso en sus diferencias e injusticias. Lo que caracteriza a Fernanda Laguna es su capacidad de gestión y construcción de espacios urbanos, la capacidad de establecer las comunidades imaginarias que empiezan con *Belleza y Felicidad*, siguen con *La Cartonera* <sup>[5]</sup>, se mudan a la villa para organizar un taller de creatividad y establecen en la actualidad una escuela secundaria de artes. Lo feo, lo *trash*, lo amateur, lo desprolijo, lo informal, lo cotidiano, lo precario, lo irritativo, son vivencias del mundo que les toca. Cuando Judith Butler deja de referirse a los cuerpos como subjetividades íntimas y pasa a hablar de la vulnerabilidad que sufren en el espacio público, de las minorías, los marginados, los sin papeles, la estética de la calle, está en sintonía con las mismas preocupaciones. La vulnerabilidad de los cuerpos tratada por Judith Butler en “A politics of the street” <sup>[6]</sup> ha llevado a pensar las corporalidades en el sentido de aquellos que están indefensos y cómo se juega esa vulnerabilidad en la relación con los otros en las condición de precariedad en la escena pública y en las poéticas.

Si bien el mundo al que hace referencia es netamente femenino desde el punto de vista de la cultura – el imaginario del paisaje, las cuestiones domésticas, el tema del amor, las hadas – establece un sistema nuevo: se impone una operación de vaciamiento, de minorización del léxico, de síntesis. Lo que hace es plasmar el territorio del mundo y de la afectividad que le toca vivir, la sensibilidad de su época. Es interesante reflexionar sobre ciertas artistas integrales (hacen foto, video, poesía) que dejan su marca en la cuestión de género, sobre todo en una sexualidad de época vinculada a la creatividad, que es cercana a las lecturas de Laguna, entre las que están Sophie Calle <sup>[7]</sup> y Tracey Emin <sup>[8]</sup>.

Cuando Philip Larrath Smith, el curador y editor de la muestra y el libro *How it feels*, le pregunta a Tracey Emin si hace o no un arte feminista, ella responde: “No soy una artista feminista. Pero en términos políticos soy feminista. No hago arte feminista político. Muchas mujeres en los 70 lo hicieron por mí, así que ya no tengo que hacerlo.” Y lo interesante aparece cuando le repregunta: “¿Entonces el arte feminista es una categoría fechada?” A lo que ella responde: “Sí, probablemente. Es un período en la historia del arte.” Y ambos coinciden: “Como el arte conceptual, un capítulo cerrado”. Luego de ponderar los eslóganes y las proclamas de las Guerrilla Girls – grupo de mujeres norteamericanas que en la década del sesenta se dedicó a hacer un arte callejero de intervención con humor – Emin comenta que hoy en día este colectivo hace cosas “más grandes”, “temas políticos más importantes” y se identifica con esto afirmando que más que feminista se siente “artista neofeminista”. Esta cuestión del “neo” puede recuperarse para Laguna cuyas brujas y hadas pop hacen del lenguaje coloquial y las situaciones corrientes el lugar de la poesía.

---

[1] En diciembre del 2001 se produce en Argentina una crisis de gobernabilidad del estado neoliberal de la que resultan nuevas formas de organización en la sociedad así como la emergencia de lo que se ha llamado nuevas subjetividades (piqueteros, cartoneros, etc.).

[2] Revista “Otra parte” N° 28, otoño-invierno 2013, entrevista realizada por Inés Katensztein a Fernanda Laguna, “Central desde los márgenes”, Buenos Aires.

[3] Aquí se alude al grupo creado por Fernanda Laguna en esa época, *Belleza y Felicidad*, en el barrio de Almagro en la ciudad de Buenos Aires, que fue referente de actividades culturales en general y especialmente en poesía y plástica. Allí expusieron la propia Laguna, Washington Cucurto, Cecilia Pavón, Javier Barilaro y hasta se realizó la primera muestra plástica del escritor César Aira.

[4] Inés Katesztein la consulta sobre el tema en la entrevista de la revista “Otra Parte” en relación a lo que sostiene Cecilia Palmeiro (Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*, ed. Título, Buenos Aires, 2011) acerca de que *Belleza y Felicidad* actuó con una enorme potencia crítica en tanto espacio para la experimentación subjetiva, promoviendo el “espacio vital como locus de la utopía. La sexualidad habría estado allí liberada no en el sentido de “destape” de los ochenta, sino en clave queer, en la liberación del deseo a través de la emancipación del estilo de vida.”

5 La editora *Eloisa Cartonera* es gestionada por Fernanda Laguna y organizada por Washington Cucurto a poca distancia del local de *Belleza y Felicidad* hasta su traslado al barrio porteño de La Boca. Se caracteriza por reciclar papel adquirido a los cartoneros, personas que colectan desechos en las calles. En su catálogo se registran títulos de escritores nóveles y otros reconocidos que ceden sus derechos de autor.

<sup>[6]</sup> Butler, Judith, accesible en <https://www.google.com.ar/#q=judith+butler+a+politics+of+the+street>.

<sup>[7]</sup> Siganevich, Paula, “SOPHIE CALLE entre cuatro paredes”, en [www.salagrupo.org](http://www.salagrupo.org), 2009.

<sup>[8]</sup> La editorial Mansalva hizo un convenio con el Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) de traducción y edición de obra. Una de las primeras publicaciones es *Proximidad del amor*, de la inglesa Tracey Emin, traducido por Cecilia Pavón, otra poeta conspícua participante de *Belleza y Felicidad*. Emin, Tracey, *Proximidad del amor*, traducción y nota preliminar de Cecilia Pavón, Buenos Aires, 2011.

# POESÍA

**Angélica Freitas**

**Presentación Luciana di Leone**

Angélica Freitas nasceu em Pelotas (RS) em 1973.

Angélica Freitas é uma poetisa e tradutora brasileira.

Angélica Freitas publicou os livros de poemas *Rilke Shake* (Cosac Naify/7Letras, 2007) e *Um útero do tamanho de um punho* (Cosac Naify, 2012).

Angélica Freitas é coeditora, com os poetas Fabiano Calixto, Marília Garcia e Ricardo Domeneck, da revista de poesia *Modo de Usar & Co.*

Angélica Freitas sem dúvida nenhuma é uma artista antenada com o seu tempo.

Angélica Freitas é uma das poetisas mais produtivas de sua geração.

A poeta Angélica Freitas trocou o jornalismo pela literatura.

Os versos simples e a linguagem coloquial caracterizam a poesia de Angélica Freitas.

Chamar essa bosta de poesia é um insulto à inteligência.

As mulheres quase nunca têm nome nos poemas de Angélica Freitas.

Diz-me com quem te deitas/ angélica freitas.

Poetisa, poeta, tradutora, jornalista, não mais jornalista, revelação, promessa, fraude, autora, personagem, feminista, feminista rala, bem humorada, irônica... Começar uma apresentação do trabalho de Angélica Freitas com essas características, além de levantar alguns dados objetivos da sua bio-bibliografia, nos permite abrir um panorama das frases mais correntes, e das mais bombásticas, que aparecem sobre a poesia dela na internet. Esta breve apresentação de poemas escolhidos não como os mais representativos do conjunto nem como os melhores, mas com um tema em particular, a questão do feminino, tem como desafio recuperar e reavaliar – no final das contas, estranhar – algumas dessas afirmações que se tornaram mais correntes e repetidas em relação à Angélica Freitas. De fato, as frases acima não passam –materialmente– de frases coladas, mas que na montagem nos permitem desdobrar algumas reflexões e apontar algumas armadilhas da crítica de poesia contemporânea. E ainda, com esse gesto, retomo, em uma espécie de homenagem, um procedimento que a própria Angélica coloca em jogo desde seu primeiro livro, *Rilke Shake* (2007): escrever usando o discurso dos outros, quando usar significa participar, do discurso comum, da cena dos discursos públicos, lidar, trabalhar com e contra o outro. Na

poesia de Angélica Freitas, colar ou repetir a fala alheia é, menos que uma colagem ou um pastiche, colocar o corpo na roda, o corpo do próprio discurso. Por isso Angélica Freitas interessa, porque revolta os discursos instalados sem se instalar nunca num lugar de saber. Não deve resultar um mero dado de mercado dizer que Angélica Freitas é uma das poetas mais bem sucedidas em termos de vendas e na sua visibilidade na mídia. São muitas as entrevistas e resenhas dos seus livros em blogues, revistas especializadas e grandes jornais. Nesses textos dois pontos são os mais repetidos como características valiosas da obra de Freitas: por um lado, o tom coloquial, narrativo e bem humorado, associado ao uso inteligente da ironia e, por outro, o fato de, com essas armas, ela desmontar clichês discursivos, seja sobre literatura, seja sobre gênero sexual. Se não podemos negar a pertinência de ambas as observações, gostaria de olhá-las atentamente, pois, me parece, pela sua repetição enquanto “características principais” elas parecem ter virado, aos olhos de boa parte da crítica e dos leitores de jornal, “características suficientes” para considerar a poesia de Angélica Freitas interessante e diferenciada da sua geração.

Em outras palavras, repetir apenas que estamos diante de uma poesia bem humorada e que desfaz clichês, se torna, também um clichê, e faz com que a poesia boa seja associada, na hora que se apresenta ao grande público, como um desempenho discursivo, um domínio da linguagem que parece ter, na verdade, poucas consequências. O dispositivo não é novo, e pode ser apontado, por exemplo, na recepção de Oswald de Andrade, que, monumentalizando o traço humorístico, deixou de ler, ou destituiu, a poesia da proposta política e uma revolta que lhe é intrínseca, e terrível. Angélica Freitas como Oswald de Andrade nos propõe uma poesia demolidora, degoladora, mastigadora de “dentadura perfeita”, engolidora de “boa constrictor”: humor e ironia, em ambos os casos, são inseparáveis de uma revolta que, ao mesmo tempo, os excede. Identificar a presença do humor e da ironia, ou da fala coloquial, devem nos auxiliar a observar a revolta, pois eles se apresentam para produzir deslocamentos nas definições identitárias estáveis e aceitas socialmente, nas suas diversas formas: a identidade familiar, nacional, sexual, poética.

Nesse sentido, em *Rilke Shake*, seu primeiro livro, os poemas “família vende tudo” e “a mina de ouro de minha mãe & de minha tia”, ao mesmo tempo recuperam afetivamente a questão da família – dispositivo identitário cuja definição continua na agenda pública – e fazem desabar o mito familiar, cujo valor ficou “muito abaixo do mercado”. Já em “Sereia a sério”, o que está no centro do conflito é a dificuldade da autodefinição: o velho conto da sereia que deseja – e consegue – virar mulher revela-se uma amarga reflexão sobre a subjetividade descentrada – da “dupla e única mulher”, como no conto de Pablo Palacios – que todas somos, colocando no centro, ainda, um símbolo tradicionalmente literário e poético: a sereia e seu canto encantador. Em “rito de



passagem”, ao problema da definição do sujeito se somam de forma explícita os olhares públicos: “agora que raspei a cabeça / não vou demorar nas esquinas / irritarei os velhinhos / assustarei as meninas”. Aqui evidentemente não se trata de um mero exercício de humor e ironia, nem sequer de “desmontagem” de preconceitos, mas da dramatização terrível da procura da identidade e de como essa procura, marcada por ritos particulares (no caso, o de raspar o cabelo, um dos símbolos da feminilidade), impacta a comunidade, o rito de passagem pela rua, por uma rua que não aceita passagens.

Esse gesto pelo qual a própria voz só se desenha nos encontros, no convívio, com outras é explicitamente trabalhado em relação à tradição literária em diversos poemas e, especialmente, na pequena série com a personagem de Gertrude Stein e outras poetisas famosas (“na banheira com Gertrude Stein”, “a mulher dos outros”, “epílogo”). Ali se coloca em disputa – uma disputa afetiva e dramática, mas também luminosa e vital – a possibilidade de “ser poeta”, e ainda as implicações do gênero sexual nessa disputa. Definido o cenário – uma banheira, que bem podia ser uma mesa de Les Deux Magots – a poeta tenta estabelecer regras pro convívio, íntimo e público, e reivindicar o próprio lugar dentro da poesia: “*gertrude stein daqui pra cá é você o paninho de lavar atrás da orelha é todo seu / daqui pra cá sou eu o patinho de borracha é meu e assim ficamos satisfeitas*”, mesmo que essa “satisfação” nunca chegue a completar-se (“*e aí como a banheira é dela ela puxa a rolha e me rouba a toalha*”), sendo necessário, uma e outra vez, repensar esse viver junto.

A questão do gênero, já anunciada em vários dos poemas de *Rilke Shake* é o tema central do segundo livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012). Como aponta Laura Erber na sua resenha do livro<sup>[1]</sup>, apesar do que possa sugerir o título, os poemas estão longe de se enquadrar em um feminismo panfletário ou, arrisquemos, mesmo dentro do que se pode chamar de feminismo. Porque, longe de qualquer reivindicação da figura da mulher, o que temos é uma pergunta. Não é casual que, nas suas entrevistas, Angélica Freitas insista em apontar que o livro é uma *procura*, uma *investigação*, uma *questão que não cessa*, para a qual não se tem respostas. Uma pergunta feita, não a peritos, nem a especialista sobre gênero, mas à linguagem; isto é, Angélica Freitas interroga discursos, não discorre sobre o tema, não expõe teses. O livro está à escuta, atento, como diz Laura Erber, aos discursos do mundo e suas armadilhas: “atenção que não se manifesta em discurso alarmado, e sim no exame minucioso da linguagem e seus mecanismos de valorização e distinção entre gêneros”, indo inclusive ao coração dos discursos mais aceitos sobre gêneros como em “a mulher é uma construção”.

Essa pergunta pela mulher que feita à linguagem corrente, à poesia, ao discurso feminista e inclusive ao *google*, dá lugar, não a respostas, mas a certa perplexidade frente

ao que esses discursos devolvem, já que aparecem frases tão familiares quanto terríveis: “porque uma mulher braba / não é uma mulher boa”, “uma mulher insanamente bonita / um dia vai ganhar um automóvel”, parecem frases tiradas das publicidades da teve ou das revistas (e que valem não apenas para as mulheres, mas para os homens também).

Evidentemente, estamos longe, muito longe, de poder dizer que aqui temos um, “feminismo ralo (que) serve a interesses comerciais imediatistas” como fora apontado em alguma das críticas senis que foram feitas no momento da estreia do livro. Mas estamos longe, também, de um feminismo duro, se for plausível uma escala de densidades em relação a uma posição política. Ou seja, não estamos diante de uma feminista, mas de uma poeta, uma pessoa que trabalha com palavras, que coloca o dedo na ferida dos discursos, da linguagem. Assim, quando no poema que abre o livro, a poeta diz –“repete”, tirando-a de contexto – uma frase que poderia ser recolhida em qualquer revista feminina, “porque uma mulher boa / é uma mulher limpa / e se ela é uma mulher limpa / é uma mulher boa”, o que faz é chamar nossa atenção para o fato de que a frase é, certamente, uma “bosta”. Mas esse ser uma “bosta” da frase não demonstra, como gostaria o poeta e crítico que assim o qualificou, que Angélica Freitas é uma “fraude”. Pelo contrário, demonstra que esse tipo de poesia é necessária, ainda. Porque quando a frase corriqueira é destacada, olhada atentamente, nos obriga a ver, sim, essa bosta que escutamos e vemos, sem escutar nem ver, a cada dia.

Por isso, me parece, e desse modo quero apresentá-la, que Angélica Freitas faz uma poesia, ao despeito do que se diz nas resenha correntes, difícil. Difícil não pela dicção, não pelo hermetismo, mas difícil porque é uma poesia que coloca o dedo na ferida da nossa época. Sem deixar discurso em pé. Uma poesia difícil e dolorosa como a do *Aleijão* (Eduardo Sterzi), a do *Monodrama* (Carlito Azevedo), a de *Punctum* (Martín Gambarotta), ou a de *Nox* (Anne Carson). No final das contas, são – como sempre – tempos difíceis, mas tempos que ainda solicitam, fazem um apelo, a que os poetas falem, mas não com palavras elevadas e originais, não achando que trazem uma palavra prístina ou excepcional, que falem mesmo sem poder falar, sem ter o que dizer, que falem, mesmo que só consigam repetir os restos das falas do mundo. Poetas que jogam os restos do mundo na nossa cara e na própria cara – restos de cabelo, areia, tinta, esterco, bosta – são poetas indispensáveis.

## **Família vende tudo**

família vende tudo  
um avô com muito uso  
um limoeiro  
um cachorro cego de um olho  
família vende tudo  
por bem pouco dinheiro  
um sofá de três lugares  
três molduras circulares  
família vende tudo  
um pai engravatado  
depois desempregado  
e uma mãe cada vez mais gorda  
do seu lado  
família vende tudo  
um número de telefone  
tantas vezes cortado  
um carrinho de supermercado  
família vende tudo  
uma empregada batista  
uma prima surrealista  
uma ascendência italiana & golpista  
família vende tudo  
trinta carcaças de peru (do natal)  
e a fitinha que amarraram no pé do júnior  
no hospital  
família vende tudo  
as crianças se formaram  
o pai faliu  
deve grana para o banco do brasil  
vai ser uma grande desova  
a casa era do avô  
mas o avô tá com o pé na cova  
família vende tudo  
então já viu  
no fim dá quinhentos contos  
pra cada um

o júnior vai reformar a piscina  
o pai vai abrir um negócio escuso  
e pagar a vila alpina  
pro seu pai com muito uso  
família vende tudo  
preços abaixo do mercado

### **a mina de ouro de minha mãe & de minha tia**

se chamava  
ilha da feitoria  
ou ilha do meio  
onde as duas vendiam  
cosméticos avon  
chegavam de bote  
motorizado  
com fardos de produtos  
batons rímeis perfumes  
e sobretudo rouges  
eram recebidas  
pelas donas de casa  
cabeludas  
bigodudas  
panos de prato no ombro  
filhos ranhentos no colo  
minha mãe & minha tia procediam  
ao embelezamento das nativas  
devolviam-lhes cores  
às faces  
todo o espectro de cores  
de um céu de fim de tarde  
na lagoa dos patos  
azuis e roxos e laranjas e rosas  
e depois lhes emprestavam  
espelhos

as donas de casa da ilha do meio  
compravam muita maquiagem  
minha mãe & minha tia  
enchiam sacos de dinheiro.

### **Sereia a sério**

o cruel era que por mais bela  
por mais que os rasgos ostentassem  
fidelíssimas genéticas aristocráticas  
e as mãos fossem hábeis  
no manejo de bordados e frangos assados  
e os cabelos atestassem  
pentas de tartaruga e grande cuidado

a perplexidade seria sempre  
com o rabo da sereia

não quero contar a história  
depois de andersen&co  
todos conhecem as agruras  
primeiro o desejo impossível  
pelo príncipe (boneco em traje de gala)  
depois a consciência  
de uma macumba poderosa

em troca deixa-se algo  
a voz, o hímen elástico  
a carteira de sócia do méditerranée

são duros os procedimentos

bípedes femininas se enganam  
imputando a saltos altos  
a dor mais acertada à altivez

pois

a sereia pisa em facas quando usa os pés

e quem a leva a sério?

melhor seria um final

em que voltasse ao rabo original

e jamais se depilasse

em vez do elefante dançando no cérebro

quando ela encontra o príncipe

e dos 36 dedos

que brotam quando ela estende a mão

### **na banheira com gertrude stein**

*gertrude stein tem um bundão chega pra lá gertude stein e quando ela chega pra lá faz um barulhão como se alguém passasse um pano molhado na vidraça enorme de um edifício público*

*gertrude stein daqui pra cá é você o paninho de lavar atrás da orelha é todo seu daqui pra cá sou eu o patinho de borracha é meu e assim ficamos satisfeitas*

*mas gertrude stein é cabotina acha graça em soltar pum debaixo d'água eu hein gertrude stein? não é possível que alguém goste tanto de fazer bolha*

*e aí como a banheira é dela ela puxa a rolha e me rouba a toalha*

*e sai correndo pelada a bunda enorme descendo a escada e ganhando as ruas de st.germain-de-près*

### **a mulher dos outros**

fiquei muito tempo naquela banheira sem água

pensando por que gertrude me havia deixado

as unhas roxas os dedos enrugados naquele banheiro  
sem aquecimento num apartamento perto do jardin du  
luxembourg  
sem amor e sem toalha  
ela tem alice e basket eu sou a terceira excluída  
noutros tempos rilke me chamaria pro jardin des  
plantes  
hoje eu digo adeus e vou pra gare du nord  
louandreas me espera em göttingen plantaremos beijos  
na gänseliesel

### **Épílogo**

gertrude stein cabelo dos césaes  
alice olhos negros de gipsy  
josephine baker djuna barnes  
nós cinco na sala de espelhos  
eu era alice e djuna era josephine  
gertrude stein era gertrude stein era gertrude stein  
na saída gertrude me puxou pelo braço  
e me disse muito zangada: não achei graça  
no que você publicou nos jornais  
me derrubaria como um tanque da wehrmacht  
não fosse por ezra que passeava ali com seu bel esprit  
lésbicas são um desperdício ele disse  
você já ouviu falar em mussolini?

### **Rito de passagem**

agora que raspei a cabeça  
não vou demorar nas esquinas  
irritarei os velhinhos  
assustarei as meninas  
e os cachorros já latem antes de me avistar.

os vizinhos na escada  
pensam: coitada! que azar  
perguntarão se eu peguei piolho  
ou tive queda capilar.  
tranco a porta e as janelas  
deixo o mundo e seu bedelho  
estranha a rua minha cabeça nua  
me estranhará o espelho?

### **boa constrictor**

estava enrolada num galho  
entre folhas nem se mexia  
a danada  
me viu era hora do almoço  
e me disse na língua das cobras:

### *parada*

virei o tronco ela já vinha  
calculava minha espinha  
cobreava  
me poupe eu disse  
e ela na língua das cobras  
negava:

### *você sabe porque veio*

### *honey pie*

### *e sabe pra onde vai*

me envolveu com destreza  
me apertou bem as pernas  
me prendeu de jeito  
até que meu peito  
ficou maior  
que a alma



um creccrac  
de ossos quebrando  
uma lágrima escorrendo:  
parecia amor  
a falta de ar  
o sangue subindo pra cabeça

onde toda a história começa.

porque uma mulher boa  
é uma mulher limpa  
e se ela é uma mulher limpa  
ela é uma mulher boa  
há milhões, milhões de anos  
pôs-se sobre duas patas  
a mulher era braba e suja  
braba e suja e ladrava  
porque uma mulher braba  
não é uma mulher boa  
e uma mulher boa  
é uma mulher limpa  
há milhões, milhões de anos  
pôs-se sobre duas patas  
não ladra mais, é mansa  
é mansa e boa e limpa

### **mulher de respeito**

diz-me com quem te deitas  
angélica freitas

## **a mulher é uma construção**

a mulher é uma construção  
deve ser

a mulher basicamente é pra ser  
um conjunto habitacional  
tudo igual  
tudo rebocado  
só muda a cor

particularmente sou uma mulher  
de tijolos à vista  
nas reuniões sociais tendo a ser  
a mais mal vestida

digo que sou jornalista

(a mulher é uma construção  
Com buracos demais

Vaza

A revista nova é o mistério  
Dos assuntos cloacais  
Perdão  
Não se fala em merda na revista nova)

Você é mulher  
E se de repente acorda binária e azul  
e passa o dia ligando e desligando a luz?  
(você gosta de ser brasileira?  
de se chamar virginia woolf?)  
a mulher é uma construção  
maquiagem é camuflagem

toda mulher tem um amigo gay  
como é bom ter amigos

todos os amigos tem um amigo gay  
que tem uma mulher  
que o chama de fred astaire

neste ponto, já é tarde  
as psicólogas do café freud  
se olham e sorriem

nada vai mudar –  
nada nunca vai mudar –

a mulher é uma construção

---

<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/12/01/resenha-de-um-utero-do-tamanho-de-um-punho-de-angelica-freitas-477219.asp>