

A PERFORMANCE DO SELVAGEM EM HILDA HILST E SYLVIA PLATH

The Performance of the Savage in Hilda Hilst and Sylvia Plath

Thais TRAVASSOS

Universidade de Taubaté

ttravassosunitau@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6686-4819>

RESUMO: Este trabalho propõe uma leitura comparativa entre os poemas “XVI”, do livro *Amavisse*, de Hilda Hilst, e “Lady Lazarus”, do livro *Ariel*, de Sylvia Plath a partir daquilo que os textos parecem oferecer como possibilidade: a construção de um feminino não binário, colocado ao lado daquilo que, tradicionalmente, na civilização ocidental, foi relegado ao mundo do selvagem. Para isso, partimos das leituras sobre literatura e feminino de Gilbert e Gubar (2000), a problematização dessa leitura feita por Showalter (1994) e concluímos com uma análise a partir do conceito de performatividade de gênero de Butler (2009). **PALAVRAS-CHAVE:** Hilda Hilst; Sylvia Plath; Literatura Comparada; Performance de gênero; Feminismo.

ABSTRACT: This article proposes a comparative reading between the poems “XVI”, from *Amavisse*, by Hilda Hilst, and “Lady Lazarus”, from *Ariel*, by Sylvia Plath starting from what the texts seem to offer as a possibility: the construction of a non-binary feminine, put beside what was traditionally relegated, in the western culture, to the world of the savage. With that purpose, we use the reading on the relationship between literature and the feminine by Gilbert and Gubar (2000), the reflections over that reading proposed by Showalter (1994) and conclude with an analysis based on the concept of gender performativity thought by Butler (2009). **KEY WORDS:** Hilda Hilst; Sylvia Plath; Comparative Literature; Gender performativity; Feminism.

INTRODUÇÃO

Hilda Hilst e Sylvia Plath consolidaram-se como parte do cânone literário de seus respectivos países. São amplamente estudadas pela academia e reconhecidas como referências para a construção de uma literatura feita por mulheres. Além desse lugar



que ocupam na tradição literária feminina, as autoras também compartilham elementos comuns nas suas escrituras. Apesar de produzirem em estilos bastante diferentes, escreveram tanto poesia quanto prosa, influenciaram-se tanto pela tradição ocidental clássica como pela insurgente poesia e prosa modernas de seu tempo, e, como tentarei demonstrar, construíram uma poética que traz o que Judith Butler chama “performances de gênero” (BUTLER, 2019) similares.

De maneira geral na obra das duas escritoras, percebe-se a construção de elementos poéticos cujos eu líricos se marcam como um gênero feminino por meio não somente da óbvia marcação de gênero dos pronomes, mas porque constroem imagens, espaços e identificações que ultrapassam a barreira do que se considerou historicamente como o território do humano, daquilo que socialmente chamamos de “homem”, como nas construções “o homem moderno”, ou “o homem contemporâneo”, o que parece ser uma forma bastante peculiar de composição poética e de demarcação de um espaço de fala de uma literatura de mulheres. É como se as autoras, ao se inscreverem fora do que historicamente foi concebido e usurpado pelo estado patriarcal como “humanidade”, dentro de uma tradição poética também historicamente masculina, conseguissem reconstruir uma perspectiva de gênero feminino, uma nova performance que abdica desse espaço de humanidade e constrói um novo, onde cabem também outros seres e atos que escapam à “humanidade”.

Neste breve artigo, buscarei compreender como isso se dá especificamente em dois poemas: o poema XVI, do conjunto de poemas *Amavisse*, de Hilda Hilst; e “Lady Lazarus”, do livro *Ariel*, de Sylvia Plath.

QUESTÕES DE FEMINISMO E GÊNERO.

Essa percepção de que a literatura das duas escritoras constrói uma imagem que escapa ao espaço do socialmente aceito, daquilo que se demarca como um espaço do “humano” pode ser percebida como uma separação do discurso dessas duas poetisas da fala masculina sobre a humanidade. É como se víssemos, nessas poéticas, a fuga de um espaço demarcado por vozes principalmente masculinas que tem, ao longo da história, marcado as possibilidades de performance de gênero para as mulheres, que se inscreveriam sempre dentro de um espaço pré-determinado.

Para tentar compreender como se configura esse novo espaço criado pelas escritoras, parece interessante considerar o trabalho de Gilbert e Gubar (2000). Em seu

importante ensaio “*Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship*”, as autoras constroem a ideia de que as mulheres escritoras, principalmente as do final do século XVIII e de todo o XIX, mas também as herdeiras dessa tradição que produzem sua literatura no século XX, o fazem a partir do que elas consideram ser uma “ansiedade da autoria”, ou seja, para as autoras, a escrita feminina sempre carregaria uma marca porque precisaria se constituir dentro de uma instituição – a literatura – cujas definições de autoridade literária são patriarcais. Para isso, elas argumentam que as mulheres estabelecem um jogo com as dicotomias entre as duas imagens que a literatura construiu para e sobre as mulheres: a da santa e do monstro. Esse jogo dicotômico criaria um espaço em que as mulheres pudessem falar e criar uma literatura que espelhava essas expressões de monstruosidade, claustrofobia e agorafobia presentes nas mulheres desse período.

Showalter (1994), ao ler as autoras, entretanto, analisa que, ao utilizarem a psicanálise para a sua leitura, acabam por repetir um silenciamento do feminino, uma vez que a própria leitura psicanalítica cria modelos de feminilidade e masculinidade que prendem as mulheres em espaços pré-determinados de subalternidade. Ela propõe ser necessário compreender a escrita feminina a partir da teoria da cultura.

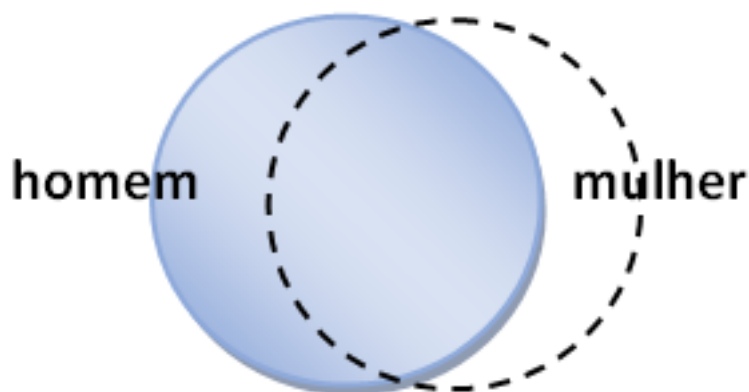
As maneiras pelas quais as mulheres conceptualizam seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas, estão intrinsecamente ligadas a seus ambientes culturais. A psique feminina pode ser estudada como o produto ou a construção de formas culturais. A linguagem também volta à cena à medida que consideramos as dimensões e determinantes sociais do uso da língua, a formação do comportamento linguístico pelos ideais culturais. (SHOWALTER, 1994, p. 44)

Apesar da crítica veemente ao olhar de Gilbert e Gubar, a autora aproveita a ideia que as autoras promovem de escrita feminina como um palimpsesto. Para as autoras de *Mad woman in the attic*, toda escrita feminina se inscrevia em uma tradição literária essencialmente masculina, por isso toda poeta ou prosadora (no recorte temporal de seu trabalho), estaria essencialmente escrevendo sobre outra escrita, recompondo uma tradição.

Ao compor a ideia de uma *ginocrítica*, Showalter atrela a esse conceito os estudos antropológicos de Shirley e Edwin Ardner (*apud* SHOWALTER, 1994) que, em sua antropologia da cultura, propõem que o feminino e o masculino poderiam ser

compreendidos como dois grupos que se interconectam, como no modelo que Showalter propõe em seu artigo e que reproduzo em imagem abaixo:

Figura 1: Modelo de Showalter



Fonte: Elaborada pela autora.

Esse modelo busca definir como historicamente se compuseram culturalmente os gêneros. Homens e mulheres convivem culturalmente e compartilham espaços sociais comuns, em sua maior parte, mas também possuem lugares culturais que são exclusivos ao gênero homem ou mulher. Socialmente aceitos e tendo suas vozes ratificadas culturalmente, o espaço exclusivo dos homens é conhecido e respeitado. Showalter (1994) propõe que o espaço exclusivo das mulheres é uma zona selvagem, ou seja, ela sugere que, tendo suas vozes silenciadas no espaço comum da cultura, as mulheres criam suas vozes a partir dessa zona não acessível ao discurso masculino.

Essa visão é muito interessante quando consideramos a literatura de Hilda Hilst e Sylvia Plath, pois reitera a ideia da composição de uma poesia formada a partir de um conjunto de imagens e ambientações que remetem a um espaço fora do “homem”, da “humanidade”. Entretanto, essa ideia se problematiza, e ao mesmo tempo se enriquece, se consideramos uma perspectiva de gênero que escape a um binarismo absoluto e que passe a considerar as expressões de gênero como atos performáticos que criam ficções sobre gêneros e não partem de uma essencialidade do feminino ou do masculino. Como considerar essa expressão de um eu lírico feminino fora de um binarismo absoluto? Parece ser possível responder a essa pergunta quando consideramos

que a ideia de “humanidade” foi politicamente absorvida pelas performances masculinas, como Judith Butler (2019) afirma:

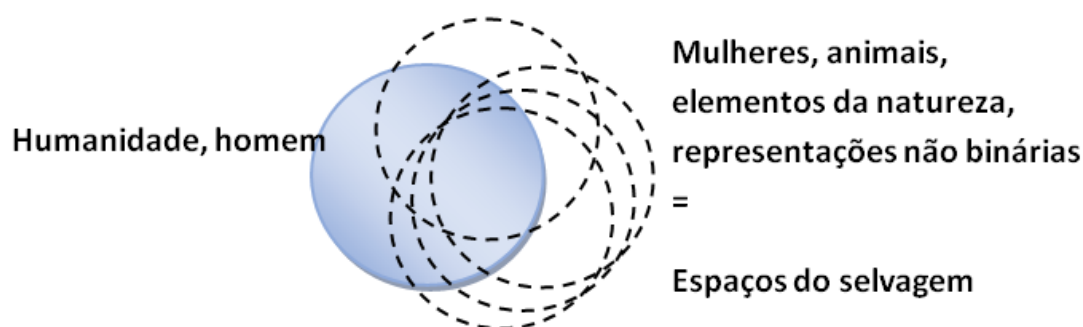
Em uma cultura em que a falsa ideia de “homem” universal é normalmente entendida como sinônimo de humanidade, teorias feministas têm buscado com sucesso dar visibilidade às especificidades femininas e reescrever a história da cultura de maneira que a presença, a influência e a opressão das mulheres sejam reconhecidas. Entretanto, ao mesmo tempo que existe esse esforço para combater a invisibilidade da mulher, o feminismo corre o risco de tornar visível uma categoria que pode não ser, de fato, representativa da vida concreta de todas as mulheres. (BUTLER, *apud* HOLLANDA, 2019, p. 219)

Parece ser possível, como um esforço de considerar de maneira mais plural as categorias de gênero, propor que essa apropriação de elementos não humanos na poesia das duas autoras compõe-se como um ato performático que abraça todos aqueles elementos que foram colocados de fora desse discurso sobre o masculino, que intitulamos aqui como elementos do selvagem. Esses atos, entretanto, não acontecem sem algum constrangimento, sem se estabelecerem como algo disruptivo para a construção de gênero que se faz dentro do literário, espaço privilegiado para se perceberem as transformações do discurso sobre as mulheres, uma vez que

Nossas performances de gênero só podem acontecer dentro de uma cena discursiva plena de constrangimentos que limitam o que conta como inteligível. Butler enfatiza, assim, que as performances de gênero não acontecem livremente: são, isto sim, reguladas por uma estrutura muito rígida (a heterossexualidade compulsória e os discursos que a sustentam) que delimita suas possibilidades. Performatividade não é performance; a performatividade é o que possibilita, potencializa e limita a performance (BORBA, 2014, p. 449-450).

Esses atos performativos dentro da literatura de Hilst e Plath, permite que se proponha uma reconstrução do modelo de Showalter com a imagem abaixo:

Figura 2: Reconstrução do Modelo de Showalter



Fonte: Elaborada pela autora.

Por esse modelo, compreendo o trabalho das autoras a partir de um lugar múltiplo, construindo uma poesia que se baseia, com diferentes propósitos, na possibilidade de uma performance feminina que se inscreve fora do humano e se embrenha a tudo o que foi colocado à margem nas sociedades patriarcais.

A PORCA-POETA DE *AMAVISSE*.

Amavisse é um conjunto de vinte poemas publicado pela primeira vez em 1989, ao mesmo tempo em que Hilda Hilst publica o que chama, em entrevista à TV Cultura em 1990, “uma banana” para os editores e leitores brasileiros, *O caderno rosa de Lori Lamby*, que foi visto como obra pornográfica, baixa, por grande parte dos leitores e da crítica do período. Na mesma entrevista, a autora afirma que o conjunto poético era sua despedida da poesia, que não voltaria a escrever poesia para publicação, repetindo o que já afirmara em entrevista a Marici Salomão, publicada no Correio Popular de Campinas em 1989 (HILST, 2013). Nessa entrevista para a televisão, Hilst parece dividir em duas a sua obra: aquela composta de seriedade, a dos poemas, e aquela burlesca, baixa, da prosa erótica. É interessante notar como ela nos engana – como todo bom escritor – a acreditar na sua fala. Não cumpre nem a promessa de não publicar mais poesia, uma vez que publica, em 1992 apenas *Do desejo*, *Da noite* e *Bufólicas*, nem a separação de sua obra em “séria” ou “burlesca”, visto que *Bufólicas* é tanto poético quanto erótico, baixo. E também porque *Amavisse*, *Do desejo* e *Da noite* também carregam muito, na sua conversa com Deus, de elementos do “baixo”.

Amavisse inicia-se pelo poema abaixo, que vem sem número e introduz aquilo que se repetirá ao longo dos vinte textos que o seguem: um monólogo dirigido a um

Deus, ou, como Hilst mesmo ponderava “um flamenjante sorvete de cerejas” (HILST, 2013). Seja qual for nossa escolha pessoal de nomenclatura do divino, ela se dirige a uma figura masculina que chama de Deus. Como podemos observar no poema abaixo.

Porco-poeta que me sei, na
cegueira, no charco
À espera da Tua Fome,
permita-me a pergunta,
Senhor de porcos e homens:
Ouviste acaso, ou te foi
familiar
Um verbo que nos baixios
daqui muito se ouve
O verbo amar?

Porque na cegueira, no
charco
Na trama dos vocábulos
Na decantada lâmina
enterrada
Na minha axila de pelos e de
carne

Na esteira de palha que me
envolve a alma

Do verbo apenas entrevi o
contorno breve:
É coisa de morrer e de matar,
mas tem som de sorriso
Sangra, estilhaça, devora, e
por isso
De entender-lhe o cerne não
me foi dada a
[hora.

É verbo?
Ou sobrenome de um Deus
preenhe de humor
Na péripia aventura da
conquista?
(HILST, 2004, p. 41)

Esse poema nos mostrar essa forma de criação da linguagem para conversar com o divino e também nos introduz ao mundo de onde fala essa poeta: o mundo dos porcos. É interessante observar como ela se separa do mundo dos homens, embora o seu deus interlocutor seja senhor dos dois seres. Ela demarca na palavra o lugar onde se encontra – nos “baixios daqui”, no charco – e demarca a construção do próprio corpo a partir dos lugares esconsos da axila, dos pelos, chama seu corpo de carne. Ela pergunta a Deus se ele ouve o verbo amar proclamado por porcos, como ela.

Esse poema demarca claramente a separação entre uma humanidade e o eu lírico poeta-porco, entretanto, aqui ainda não se marca, como nos outros poemas de *Amavisse*, o eu lírico feminino. Mas isso parece muito interessante porque ratifica a ideia de que esse espaço selvagem de fora da “humanidade” não é somente do que se considerou “mulher”, mas daqueles que foram colocados à parte da civilização. Isso fica ainda mais evidente quando observamos que a própria Hilst utiliza esse poema em complemento e resposta a uma pergunta feita em crônica publicada no jornal *Correio Popular* em 1993. Nela, lemos:

A perplexidade de pertencer à raça humana. O que quer dizer ser humano? Os canalhas são humanos? Os santos são humanos? Os assassinos são humanos? A cada ano novo, nas retrospectivas, o que se vê é tão sórdido, tão absurdo, ou tão terrificante, que você se pergunta com renovada intensidade: o que é ser humano? Quem era mesmo a santa que lavava os pés dos leprosos e depois bebia a água das bacias? Criança, no colégio interno eu tinha convulsivos ataques de náusea quando a freira me lia a tal história. Era sempre um sair correndo com o lenço na boca e vomitar lá fora. Aquela santa era humana? Uma noiva de Deus, me diziam. Eu, no meu mais lá no fundo, meditava: que Ele nunca me perceba, que aos olhos dele eu seja apenas sombra. Deus certo. E até hoje nunca vou entender por que Deus ficava noivo de alguém que bebia aquela água nojenta. (HILST, 1993 s/p)

A demarcação do espaço do diálogo com Deus, do espaço do baixo e da animalização do corpo do poeta irá se repetir ao longo dos vinte poemas de *Amavisse*. O mais interessante para a leitura que tento compor aqui, talvez seja o poema XVI, que reproduzo abaixo:

XVI

Devo viver entre os homens
Se sou mais pelo, mais dor
Menos garra e menos carne humana?
E não tendo armadura
E tendo quase muito do cordeiro
E quase nada da mão que empunha a faca
Devo continuar a caminhada?

Devo continuar a te dizer palavras
Se a poesia apodrece
Entre as ruínas da Casa que é a tua alma?
Ai, Luz que permanece no meu corpo e cara:
Como foi que desaprendi a ser humana?
(HILST, 2004, p. 57)

A primeira estrofe do poema pode ser dividida em dois movimentos marcados por duas perguntas que o eu lírico (aqui já marcadamente feminino) dirige a si mesma. A primeira pergunta é se esse eu lírico deveria viver entre os homens uma vez que não compartilha dos mesmos pelos, da mesma garra e da mesma carne. Interessante que aqui garra-pelo-carne, palavras da animalização, servem também para definir o humano.

A segunda pergunta-movimento nos permite notar porque o eu lírico indica essas palavras como referência ao “homem”, porque quer compará-lo a um ser da violência,

daquele que “empunha a faca”. Para isso, afirma “não ter armadura” e ter “quase muito do cordeiro”. A figura do cordeiro, dentro de um contexto de diálogo com Deus, cria uma oposição com o que empunha a faca uma vez que nos remete ao sacrifício de Isaac. A narrativa bíblica traz Abraão, o pai, que para obedecer a Deus, o patriarca maior, deve sacrificar seu filho primogênito. Levando o jovem até o monte dos sacrifícios, Abraão tenciona matar seu filho, mas é impedido pela figura divina que, tendo comprovado a fé de Abraão, oferece-lhe um cordeiro a ser sacrificado no lugar do filho. Neste poema, Hilda coloca-se como o cordeiro que no fim é o sacrificado, reconfigurando a narrativa bíblica não como uma prova de fé, mas da violência do “humano”. Esse segundo movimento termina com o eu lírico que se pergunta se deve continuar a caminhada.

A segunda estrofe continua a pergunta anterior, mas transfere a pergunta que antes era feita para si mesma para uma segunda pessoa, para quem repete “Devo continuar” em anáfora no primeiro verso. A pergunta vem, entretanto, em forma de revelação do caminho do eu lírico: o da poesia. Uma poesia que “apodrece nas ruínas da Casa que é a tua alma”. A última estrofe reitera esse diálogo, mas essa segunda pessoa – que podemos inferir ser o Deus que aparece nos outros poemas do conjunto *Amavisse* – agora é representada como “Luz que permanece no meu corpo e cara”. E a pergunta final, que fecha o poema, demonstra a inquietação desse eu lírico em ter desaprendido a ser humana. A afirmação de ter desaprendido a humanidade vem marcada pela palavra no feminino: seria a humana mais próxima do patriarca que sacrificaria seu filho ou ainda do cordeiro? A dubiedade da conclusão do poema marca a maneira como Hilst, em todo o conjunto de *Amavisse*, borra as fronteiras do que é “humano”. Parece possível, dessa forma, ler esse movimento como uma forma também de misturar as fronteiras das marcas de gênero, principalmente porque aqui a oposição não se dá entre patriarca (representado pela figura do que “empunha a faca”) e uma figura matriarcal, mas uma figura animal, o cordeiro, uma representação tanto da face violenta do Deus que é seu interlocutor e do “homem” – “humanidade” que é questionável e contraditório, como ela afirma em sua crônica de 1993.

A SENHORA DE TORNOZELO ROÍDO

O poema de Sylvia Plath que escolhi analisar é o conhecido “Lady Lazarus”, do conjunto de poemas mais significativo da autora intitulado *Ariel*. O livro foi escrito em 1962, pouco antes da morte prematura da autora, por suicídio, em Fevereiro de 1963. O livro de poemas, entretanto, só foi publicado em 1965, alguns anos depois, em edição organizada pelo seu ex-marido, também poeta, Ted Hughes. Essa publicação, entretanto,

foi feita de forma contrária à organização estabelecida pela poeta antes de sua morte. Somente em edições posteriores a ordem dos poemas foi reestabelecida. Esses dois elementos de sua biografia têm marcado as leituras que se realizam desse poema. É claro que a depressão, as diversas internações da poeta e seu relacionamento problemático com o marido foram importantes para a escrita dos poemas, mas parece mais interessante tentar um afastamento da biografia e uma aproximação das imagens criadas por ela no poema que transcrevo abaixo.

Lady Lazarus

I have done it again.
One year in every ten
I manage it —

A sort of walking miracle my skin
Bright as a Nazi lampshade,
My right foot

A paperweight,
My face a featureless, fine
Jew linen.

Peel off the napkin
O my enemy.
Do I terrify? —

The nose, the eye pits, the full set of teeth?
The sour breath
Will vanish in a day.

Soon, soon the flesh
The grave cave ate will be
At home on me

And I a smiling woman.
I am only thirty.
And like the cat I have nine times to die.

This is Number Three.
What a trash
To annihilate each decade.

What a million filaments,
The peanut-crunching crowd
Shoves in to see

Them unwrap me hand and foot —
The big strip tease.
Gentlemen, ladies

These are my hands
My knees.
I may be skin and bone,

Nevertheless I am the same, identical woman.
The first time it happened I was ten.
It was an accident.

The second time I meant
To last it out and not come back at all.
I rocked shut

As a seashell.
They had to call and call
And pick the worms off me like sticky pearls.

Dying
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.
I do it so it feels real.
I guess you could say I've a call.

It's easy enough to do it in a cell.
It's easy enough to do it and stay put.
It's the theatrical

Comeback in broad day
To the same place, the same face, the same brute
Amused shout:

'A miracle!'
That knocks me out.
There is a charge

For the eyeing of my scars, there is a
[charge
For the hearing of my heart —
It really goes.

And there is a charge, a very large charge
For a word or touch
Or a bit of blood

Or a piece of my hair or my clothes.
So, so Herr Doktor.
Do, Herr Enemy.

I am your opus,
I am your valuable,
The pure gold baby

That melts to a shriek.
I turn and burn.
Do not think I underestimate your great
[concern.

Ash, ash —
You poke and stir.
Flesh, bone, there is nothing there —

A cake of soap,
A wedding ring,
A gold filling.

Herr God, Herr Lucifer
Beware
Beware.

Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.
(PLATH, 2008, p. 244)

Novamente aqui, como em Hilst, temos uma referência bíblica, desta vez do Novo Testamento, do milagre que leva Cristo à crucificação. Na narrativa de João, Lázaro, que era de uma família amiga de Jesus e estava doente quando este saía de sua vila em uma peregrinação, morre antes que ele voltasse para curá-lo. Quatro dias depois de sua morte, quando retorna, Cristo ressuscita-o e este milagre faz com que os fariseus começassem a planejar a sua morte. No poema, o eu lírico toma a identidade de Lázaro, que morre em abandono e é ressuscitado, mas é feminino, como observamos no título que traz a palavra *Lady* para adjetivar o nome daquele que fala do poema.

A personagem desse discurso, entretanto, assim como o eu lírico de Hilst no poema XVI, também irá constituir-se como um ser oposto àquilo que se configura como “humanidade”, ou “o homem”. Inicialmente, nas primeiras três estrofes do poema, vemos o eu lírico que se apresenta como alguém que fez alguma coisa que se repete a cada

dez anos. Mostra-se, contudo, não como um ser completo, mas fragmentado em pedaços representados por objetos: a pele, a *Nazi lampshade*; o pé direito, a *paperweight*; a face, a *fine Jew linen*. Interessante notar que na apresentação de si o eu lírico feminino traz não só referências pessoais, mas imagens da violenta história dessa “humanidade” (o nazismo e a sua relação com a morte de judeus) que se imiscua com objetos do dia-a-dia que a constituem.

A Senhora Lázaro, também, como a porco-poeta, estabelece interlocução. Inicialmente em um diálogo com aqueles que presenciam a sua transformação em um espetáculo terrível. As primeiras três estrofes resumem o que será depois apresentado em detalhes no poema: a morte e a ressurreição que é assistida por uma plateia (*the peanut crunching crowd*) que se aperta para ver o milagre, que ela descreve como um *big strip tease*. Na maior parte do poema, contudo, o interlocutor é o leitor para quem narra a repetição do espetáculo de sua morte – primeiro acidentalmente, depois porque se habitou com a ideia sensação de morrer, ou porque tinha um chamado para fazê-lo. Além de plateia e leitor, há um interlocutor nomeado *Enemy*, o inimigo a quem ela se dirige e pergunta se ele se assusta com as partes separadas de seu corpo já morto: a carne que a cova comeu e que se recomporia na carne que ela em breve vestiria em sua casa.

Mais tarde, inimigo, plateia e leitores se unem a cutucar e mexer o que restou de seu corpo: *flesh, bone / a cake of soap / A wedding ring / A gold filling*. Ao final, o inimigo, que era o *Herr* (novamente aqui uma referência aos alemães nazistas) *Doktor* e depois *Herr Enemy*, transforma-se na representação absoluta de bem e de mal: *Herr God* e *Herr Lucifer* que assistem sua ressurreição e são avisados do perigo de fazê-lo: porque de dentro das cinzas ela ressurgiria e comeria os homens como o ar.

Diferentemente de Hilda nos poemas de *Amavisse*, Plath se constitui de pedaços do que foi destruído pelo homem – que aqui adquire um lugar mais marcadamente masculino – e dos restos que sobram tanto da mulher morta, de quem precisam catar os vermes da decomposição como quem cata grudentas pérolas, quanto da humanidade destrozada. Novamente, uma constituição feita de restos. A mulher que se regenera, o faz a partir daquilo que existe à margem do que foi construído como a “humanidade” e a civilização.

É interessante notar como esse tema da mulher recomposta e dos restos já aparecia em poemas anteriores. Uma das evidências mais interessantes disso se dá na epígrafe do poema “All the Dead Dears”, em que ela retrata a experiência que tivera no museu de arqueologia de Cambridge:

In the Archeological Museum in Cambridge is a Stone coffin of the fourth century A.D. containing the skeletons of a woman, a mouse and a shrew. The ankle of the woman has been slightly gnawn. (PLATH, 2008, p.70)

A leitura de vários poemas de Plath também é um encontro peculiar com um eu lírico mulher composta do que restou. Acompanhada do rato e do musaranho – animal que, em inglês, é a representação de uma mulher megera, insuportável – a mulher tem o tornozelo roído. A imagem do cadáver de milhares de anos dá espaço para se pensar como o gênero feminino se compôs historicamente do animalesco, do baixo. Plath toma essa imagem para si e reconstitui esse espaço de gênero, adotando uma performance feminina que, ao mesmo tempo em que levava ao desejo da morte, permitia uma ressurreição que toma à força seu espaço, como em *Lady Lazarus*.

PALIMPSESTO

Ao comporem sua literatura dentro de uma “zona selvagem”, tanto Hilst como Plath, reescrevem um tipo de performance de gênero para a voz poética feminina. Uma performance que demarca um encontro problemático e intenso com a intersecção do masculino, mas constitui sua completude ao encontrar-se no não humano. Ao reescreverem palimpsesticamente a literatura canônica parecem perceber que a própria ideia de uma “humanidade” – concebida pela palavra “homem” – é perpassada por concepções sobre como os corpos e as identidades convivem social e historicamente. Além disso, reconstróem aquilo que BUTLER (2019) chama de ficção cultural do gênero construído historicamente.

Se a base da identidade de gênero é a contínua repetição estilizada de certos atos, e não uma identidade aparentemente harmoniosa, as possibilidades de transformação dos gêneros estão na relação arbitrária desses atos, na possibilidade de um padrão diferente de repetição, na quebra ou subversão da repetição do estilo mobilizado. (BUTLER, *apud* HOLLANDA, 2009)

Ao escaparem desse espaço pré-determinado por meio de um eu lírico que se apropria da ideia de um campo selvagem do feminino, demarcam um lugar subversivo da escrita das mulheres para fora da expectativa da literatura canônica. Os espaços inscritos nessa escritura são variados e abertos, e apontam caminhos para a construção literária de diversos gêneros que se viram excluídos do processo de construção do que se habituou chamar “humano”.

REFERÊNCIAS

BORBA, R. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 43, p. 441–473, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645172>. Acesso em: 20 set. 2021.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. Infection in the Sentence: the woman writer and the anxiety of authorship. In: **The madwoman in the attic: the woman writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. –2nd edition. New Haven: Yale University Press, 2000.

HILST, Hilda. **Do desejo**. São Paulo: Globo, 2004.

HILST, Hilda./ DINIZ, Cristiano (org.). **Fico besta quando me entendem**. São Paulo: Globo, 2013.

HILST, Hilda. **HILDA HILST em entrevista para a TV CULTURA**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ>. Acessado em: 06 jul. 2019.

HILST, Hilda. **Sem título**. Crônica. Correio Popular, 1993. Disponível em: <https://www.hildahilst.com.br/portfolio/senhor-de-porcos-e-de-homens>. Acessado em: 06 jul. 2019

PLATH, Sylvia. **The collected poems**. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2008.

SHOWALTER, Elaine. “A crítica feminista no território do selvagem”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Recebido em: 20 set. 2021.

Aceito em: 13 dez. 2021.