

ALTERIDADE E PRODUÇÃO DE GÊNERO NA POÉTICA DE DIVA CUNHA: MATÉRIA ARDENTE, VIDA E ARTE

Ilza Matias de Sousa

RESUMO: A questão da literatura feminina no Brasil assinala uma pluralização textual, que permite conceber a experiência poética de Diva Cunha como escritura heterogênea e espaço de resistência do outro. A desconstrução de sentidos instituídos instaura uma nova imagem da mulher numa rede de caminhos e formas de representação de alteridade.

PALAVRAS-CHAVE: Escritura. Alteridade. Gênero. Poesia.

RÉSUMÉ: La question de la littérature féminine au Brésil signale une pluralization textuel, qui permet concevoir l'expérience poétique de Diva Cunha comme écriture hétérogène et espace de résistance de l'autre. La déconstruction de sens institués instaure une nouvelle image de la femme dans un réseau de chemins et formes de représentation de l'altérité.

MOTS CLEFS: Écriture. Altérité. Genre. Poésie.

Autor do livro *Informação da literatura potiguar* (2001), o professor universitário, historiador da literatura norte rio-grandense, Doutor em Literatura Comparada e contista, Tarcísio Gurgel dos Santos, situa a obra poética de Diva Cunha (nascida em 10 de dezembro, em Natal) na nova produção poética local, ligando esta autora a uma espécie de prática laboratorial que atuava, desde os anos 80, “no campo da criação literária” (2001, p.136), com poetas e poetisas que, paralelamente aos seus percursos de ensino na UFRN, mobilizavam a cena da poesia e da ficção, na cidade. Faziam literatura na busca de inscreverem novas singularidades em meio a uma tradição modernista, de extração pequeno-burguesa e lugares de dominação ratificados, movendo-se nas margens de uma periferia cultural (e apesar desta) produzida pelo eixo Rio/São Paulo, cujo estado canônico se mostra, hoje, em franco esgotamento.

Diva Cunha estreia com *Canto de página*. Afirma Tarcísio Gurgel (2001, p.141): “Se é necessário eleger um *leitmotiv* para sua poesia este será, certamente o da perplexidade da menina de formação católica diante do tentador espetáculo da vida. O seu desafio: optar sem remorso entre o ascetismo de uma vida burguesa e descolorida e a sensualidade do dia-a-dia cá fora, com o correspondente risco”.

Outros dos livros publicados pela poetisa natalense são: *A palavra estampada*, *Coração de lata*, e *Resina*. A autora cursou a pós-graduação na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Foi professora no Curso de Letras da UFRN e, hoje, de Literatura do Rio Grande do Norte na Universidade Potiguar (UNP), conforme ainda dados constantes na contra capa de seu livro *Resina*, em que reúne essas poesias às de *Travo & paixão*, *Coração de lata*, *A palavra estampada*, *Canto de página*, *Paisagem*, *Uivando para a lua*. É também membro do Conselho de Cultura do Rio Grande do Norte e da Academia Norte Rio-Grandense de Letras. Residindo por alguns anos em Barcelona, Espanha, ali desenvolveu seus estudos de doutorado.

Discutir a situação da escritora dentro da tradição literária nacional, regional, local, requer uma sensível problematização acerca das práticas de submissão e busca do reconhecimento da escrita literária efetivadas pelas mulheres no Rio Grande do Norte, do século XIX, até as primeiras décadas do século XX, mais ou menos no sentido de atenderem aos parâmetros constituídos pelos centros hegemônicos nacionais, nos quais não se colocava a questão de gênero, de diferença ou de alteridade, evidentemente devido ao próprio horizonte teórico, histórico e cultural em que essas escritoras estão inseridas.

Há uma mentalidade dominante que, no âmbito do poético, reinscreve os paradigmas do romantismo, parnasianismo e simbolismo, adentrando pelo século passado. E essa não é bem uma instituição nordestina, nem feminina, antes, ressaltando-se tais ecos tardios em autores nacionais, por sua vez igualmente solícitos em enquadrar-se nos modelos europeus que acenavam para as práticas metropolitanas modernas.

Na chamada literatura feminina do Rio Grande do Norte¹, aparecem como parte da tradição literária, nomes como os de Nísia Floresta e Auta de Souza que formam uma espécie de cânone local, concorrendo com estas, mais tarde, Zila Mamede (década de 50 do século passado), Myriam Coeli (década de 60 desse mesmo século), ambas com formação universitária, nelas ocorrendo manifestamente o desejo de legitimação nacional, sob o *referendum* do discurso do masculino, no caso da Zila Mamede, tal entronamento se dando pelo aval de Manuel Bandeira e por apontamentos favoráveis à sua produção por Carlos Drummond de Andrade.

¹ DUARTE e MACEDO, 2001.

Em plano nacional, Francisca Julia (XIX) e Cecília Meireles (XX) são os poucos nomes femininos a entrarem, como sabemos, para o cânone nacional, isso no que se refere à poesia, pelo menos até que as discussões do feminino viessem a provocar uma revisão desses cânones e apontar para poetisas pouco conhecidas e estudadas como Gilka Machado, por exemplo. Mesmo considerando, junto com Wander Melo Miranda e Eneida Maria de Sousa (1998), que, pelo menos a partir da década de 40, diferentes temporalidades e espaços surjam das experiências periféricas da modernidade, no Brasil, fissurando a construção nacional da literatura e das artes e pondo em crise sua pretensa homogeneidade, tendo esses críticos em vista as modernidades tardias de Minas Gerais, a configuração que se observa no Rio Grande do Norte, no que tange ao século XX, demonstra uma oscilação entre o tardio e o novo, o moderno e a tradição da modernidade.

Podemos afirmar com Nelly Novaes Coelho que a poesia dita feminina passará, então, por uma trajetória de submissão à transgressão (1993, p.52), circunscrevendo-se, assim, uma *écriture féminine*, rompendo-se com “a voz-objeto que apenas repetia o discurso oficial da sociedade” (1993, p.53). Aí, nesse lugar crispado, divisamos, no plano local, a emergência, dos anos 80 do século XX para cá, da nova produção poética “laboratorial”, da qual surgiu Diva Cunha, Marize Castro, Iracema Macedo, Nivaldete Ferreira, paraibana, mas residente em Natal, há anos, assim como sua prima Zila Mamede.

Vemos contemporaneamente que os anos 80 e 90 (XX), qualificados por Tarcísio Gurgel (2001) como anos “muito loucos”, do ponto de vista das mulheres escritoras, eles vieram a redimensionar a própria delimitação das fronteiras entre o local, regional, nacional. A relação mesma entre discurso e mulher engendrou uma travessia, às vezes, áspera, inhóspita, outras tensas e fendidas, dando expressão ao inominado, ou à “revolta” da escrita, ou, ainda, a experiências cruéis que rasgam suas escrituras e as abrem em feridas, claricianamente falando.

São escritas do corpo, como diria Engelmann (1996), “canalizando para o seu discurso os sinais de seus desejos, dos significantes que apontam para a imagem fálica ou para a sua incompletude corporal” (1996, p.98). Nacionalmente, relevam-se escritoras, que indeterminam os gêneros literários, transitando por poesia e prosa, na construção de novas experimentações poéticas, entre elas Ana Cristina Cesar, Marly de Oliveira, Laís Correia de Araújo, Olga Savary, Hilda Hilst, Orides Fontella, nas quais não se observa um mundo de mulheres heróicas, mas zonas incertas e desconstrutoras de identidades.

Nessa instância, encontra-se Diva Cunha, contando com as possibilidades de destruir imagens da mulher representada.

Se a mulher não se pusesse a escrever textos literários, ela teria a própria carne para fazê-lo. É o que se nos apresenta a proposição estética que se estabelece na poética da autora natalense Diva Cunha (2009). Uma poética de distribuição da pele repartida em tantos corpos, que o restritivo, o local sofrem impactos profundos dos trânsitos ou deslocamentos por que passa no seu percurso de rompimento e encontro com o outro².

A alteridade experimentada é a da linguagem mesma que se mostra irreduzível à experiência feminina da representação do corpo e suas virtudes espirituais, dentro do projeto cristão originário, introduzindo igualmente cortes no sentimentalismo esperado por aqueles que persistem em “naturalizar” um comportamento romântico na mulher escritora. A poetisa em estudo acerca-se de objetos, textos e discursos inesperados, insólitos, saídos do cotidiano, carregados de polissemia e ambigüidade, mas atravessados pelo gozo erótico capaz de gestar cumplicidade de corpos de onde brotam territorialidades diferenciadas da alteridade, com suas desintegrações e fragmentos.

São espaços em que o outro se apresenta como a palavra estrangeira, o estranho, o *allótrios* (FILIPAK, 1983, p.26). Assim, as outras mulheres que se interpenetram nessa poética divaniana exercitam sua simultaneidade e transgressividade nessa condição de *allótrios* inviabilizando a voz reprodutora e possibilitando as vozes produtoras, com suas dissonâncias, a desestabilizar uma presumível e inequívoca identidade do feminino. Trata-se de um feminicídio (CUNHA, 2009, p.260):

Me ponho datas
me assassino embaixo
com letra corrida e tensa
me imagino outras
aquela que não usa meus vestidos
nem titubeia quando fala
desenrolo os carretéis
meus pensamentos
são cabelos caídos de precoce careca
o que protegerá os meus miolos
desta estrela enraivecida?

² Há de se notar a ênfase que dá Tarcísio Gurgel ao humor e mesmo ao tom debochado da autora em face à hipocrisia social. Isto lhe valeria o epíteto de *a da pá virada*, expressão familiar para significar estouvada, impetuosa, de mau procedimento, de acordo com o Dicionário do Aurélio (1969), sendo estas, para nós, qualidades que convertem a produção dela em instigante e esquivada a classificações de um feminino domesticado.

É o assassinato também assinando a queda do logos na escatologia feminina, no caos desordenado da linguagem ferida pela letra tensa, perfurante, instrumento letal a rasgar os vestidos de mulher, a correr solta, desativando qualquer esforço dialético de pensar matérias estéticas a partir de hermenêuticas encarceradoras, agora parte de uma natureza morta. Abandonam-se as curvas, as reentrâncias, para desvencilhar a superfície discursiva das sublimações metafísicas, que, em Freud³, começam a despontar na brincadeira do carretel engendrada pela criança.

Boneca da estrela e carretel das brincadeiras da menina jazem numa fábula arquivada. Esses objetos concretos podem, na imaginação da mulher, se desenrolar, desaparecer, inermes, para ainda se prestarem, no entanto, a esse assassinato, à desfiguração corporal do belo. Ela os troca pela capacidade de matar, sair do discurso da vitimização e de abrir cruelmente na letra esse trabalho de morte (CUNHA, 2009, p. 173):

Duas bonecas foram minhas de louça
nunca muito amadas
porque outras eram as rotas
do meu fio
Ariadne costurando no vazio

O alfabeto, diz, “nega-se a compactuar com as palavras que soletro” (Ib., p.55). E que perfazem a sua pele. Dá-se, aí, algo comparável à violência da letra, enquanto técnica de dominação, e à agressão da escritura, como observa Derrida (1973). Este se volta à análise do comportamento etnográfico de Rousseau, em torno da concepção do bom selvagem e a retomada disso em Lévi-Strauss, no século XX, o qual empreenderia um outro olhar para as populações de ilhas oceânicas, partir do sentimento do *allótrios* acabando por denominar e reconhecer a ali o pensamento selvagem, o pensamento do outro não-ocidental, numa linguagem, que consistiria num sistema de objetos, tornando visível uma construção inesperada para o homem ocidental branco, etnocêntrico – a do bricoleur, o que provoca outra noção de linguagem, de escritura e de organização sígnica. A mulher divaniana conceberia no meio da multiplicidade ontológica o seu horizonte selvagem para dar lugar à

³ Em *Além do princípio do prazer* (FREUD, 1969), nos vimos diante do jogo da criança, no momento inaugural, em que esta realizaria a “obra da ausência”, rolando e desenrolando o divergente, o diferente, enfim, a alteridade do objeto no objeto do brincar, que nada tem de inocente e se assenta sobre um fundo de crueldade.

sua língua como sistema de objetos poéticos, numa atividade estética, ao modo de uma bricolagem (CUNHA, 2009, p.263):

A gandaia
é a saia que abandonei
quando inventaram o jeans
de lá pra cá fiquei
de virilhas assadas
amarrado o sexo
cheirando a hipogloss

A sua história é a língua. E sua memória, tecido despedaçado, em trânsito contínuo. Matéria dispersa que remete tanto a escatologia da escritura quanto à introdução do mal lingüístico, numa espécie de gramatologia dos signos poéticos (DERRIDA, 1973). Poder-se-ia afirmar que a imagem de mulher participaria, nessa obra e nessa instância, de uma natureza anômala, enquanto gênero que se esquivaria à experiência do simbólico determinada pelo modelo logocêntrico, sendo equivalente ao *infans*, constituída numa exterioridade tal a esse modelo que se desalojaria da própria *physis*, conforme a relação grega da *mimesis*, sem ter como assegurar analogias ou semelhanças. Permaneceria ela como suplemento perigoso, inscrição de grifos, de bestiários, desenhando outra escritura, fora do sistema alfabético e fonético. Lançada como uma flecha para o campo da animalidade, do grito inarticulado e da loucura, desenhando a animal-escrita⁴, não familiar (CUNHA, 2009, p.43):

Giro meu pescoço de girafa
Meu delgado corpo d'água
Todas as pedras me agitam
Ou, ainda,
Sou às vezes pássaro noturno
Copo cheio que ninguém bebe
O mijo, a graxa, a borra e a cinza

Remetendo às reflexões derridianas, falaríamos que na construção da alteridade, a poetisa, desse modo, irrompe com o mal lingüístico e com o mal político por exatamente se

⁴ Conceito criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari para compreender a constituição de territórios e o domínio do ter no campo da escritura, aproximando o escritor do animal. PARNET, 2005.

encontrar a mulher nesse gênero de experiência do fora⁵, nessa relação de animal-escrita, mantendo-se alheia a uma posição lingüística hierárquica e dominante, a qual a levaria a permanecer no encarceramento patriarcal da língua, posto para ela como o lugar de repartição de seu corpo e de suas palavras despedaçadas. Abala a boa articulação da linguagem e impõe que pensemos noutra língua, uma língua a construir, desvinculada do quadro axiológico do dever, sua letra insurgindo-se contra a escrevência de uma cidadania malograda. Decididamente, a sua insurgência coloca-a como a mulher da “pá virada”, a que dá a virada lingüística no bom e comportado discurso local, livrando-se dos simbolismos, do parnaso “feminino” regional.

Esse gesto dramático requer certamente um imaginário da crueldade para que possa se desvencilhar dos fantasmas que a articulam à história do patriarcado: o fantasma teológico, o da pura passividade, presa de uma totalidade masculina, e o de um feminino identificado com o superficial, o não-racional, visto assim pelo sistema simbólico que utilizou e subjugou esse corpo, com força e violência, reduzindo-o a espaços menores. Eis um lugar insuspeitado para essa travessia na poética de nossa autora (CUNHA, 2009, p.38):

Leio a Bíblia até no banheiro
irreverente e descuidada
mas meu amor é profundo
com as pedras vive
firme e concentrado
no coração da matéria

Leitura inscrita na escatologia, leitura intratável, escapa à higienização burguesa, avessa às catarses, retira a poesia da mulher da perspectiva da redenção e apresenta a morta, como impossibilidade dessa destinação. Ao mesmo tempo, traz o riso irônico da leitora pela leitura realmente “privada”. O ato perturba pela impertinência que a consiste no espaço doméstico. Muito diferente de um Proust que nos mostra o narrador do romance *Em busca do tempo perdido*, fechando-se na casa de banho de Combray para ler⁶. Ali, articula-se o

⁵ O filósofo francês, Gilles Deleuze analisa o pensamento do fora em Foucault e associa-o à constituição de singularidades de todos os tipos. Entre eles, as singularidades selvagens que “permanecem suspensas fora”, sem entrar em relações de saber e relações de poder, restando nas margens. A esse tipo de singularidade vinculamos a poética da autora em estudo. DELEUZE, Apud BADIOU, 1997, p.150.

⁶ No ensaio *Sobre a leitura* (1987, p.34/35), Roland Barthes associa a cena ao erotismo da leitura, vindo nesta “o apólogo mais puro”, pela natureza da descrição que faz o narrador do romance proustiano ao escrever: ...”sem dúvida por ser a única que me era permitido fechar à chave, para todas aquelas ocupações que reclamavam uma inviolável solidão: a leitura, o devaneio, as lágrimas e a volúpia”.

limpo e o sujo, para acentuar-se o asseio, dando lugar a um trabalho de esquecimento do segredo “sujo”. É ali também onde nasce a arte da representação proustiana. Água, lágrimas, secreções masculinas engendrarão a toalete através de operações físicas que forjarão a civilidade, mas conduzirão a turbulência de sentidos vividos pelo personagem, para a ordenação do corpo na harmonia e virtude simuladas.

Em suas “pequenas narrativas” poéticas, a autora, ao contrário, afeta a função catártica na sua leitura não neutra, porosa ao parasitário, dispensa a distribuição harmoniosa das dependências da casa, da sala como lugar propício, dentro da organização patriarcal da casa, à leitora mulher. Investe - diferentemente de Proust - contra o auto-regramento e transfere o ato de ler para o domínio das necessidades fisiológicas. Em *Diva Cunha*, há, sim, o desregramento, as fezes, a água inquietante dos orifícios impuros. A poesia põe em cena, em face daqueles que seriam espaços feminilizados de leitura, a latrina, determinando uma prática marginal e anômica, dispondo os humores, as energias secretas, para invadirem a leitura doméstica e asseada, rompendo com a imagem monótona do feminino ascético.

A fisiologia teve um papel semelhante na vida de Lutero, considerado “o mais anal dos teólogos”. Para Lutero, o banheiro era um lugar onde ocorriam as revelações sagradas. Era, portanto, um espaço de hierofania, o qual se vê entrecortado pelo riso do escatológico, e confirmando o humor na superfície do discurso do dissidente católico. Uma maneira irreverente de dizer que Deus está em toda a parte, até no excremental. São palavras de William Manchester em seu livro *Fogo sobre a terra: a mentalidade medieval e o renascimento* (2004, p.191): “Foi ali, enquanto defecava que ele concebeu a revolucionária doutrina protestante da justificação pela fé.”

Em *Diva Cunha*, é igualmente uma transgressão, uma heresia que permitirão romper com uma mentalidade condutora da imagem da mulher alienada de seu corpo, a serviço da casa e de costumes polidos. A leitora divaniana faz a recusa das múltiplas proibições. Procura espaços de dissipação onde se pode encontrar o excedente dos bens de Deus, numa outra atividade dessa vez excretória. Mais devotada ao desejo que a lei, a leitora urde sua alteridade por meio de fluxos “venenosos” (CUNHA, 2009, p.141):

Matéria ardente
morte antecipada
da semente

Sob uma suposta fragilidade do corpo, ela engendra sua “estufa” de gestos não higiênicos, atacando o ponto de vista da moral burguesa. É preciso provocar a necessidade fisiológica para despertar essa outra mulher, impudica que traz a duplicidade dos perfumes e cheiros, estabelece a energia criadora de suas dejeções, de sua obra⁷. Tais gestos procedem a um crime - matar aquela outra feita de pudores, relacionada à comunidade religiosa, familiar, educacional, que são espaços de limpeza e controle do espaço íntimo do corpo, enfim, promotores de uma higiene moralizada. Desfuncionalizam a relação entre a palavra e a pedagogia, reguladoras de uma ordem moral que convoca a interdição de zonas do corpo. Isso confere ao trabalho da autora um poder desobstrutor, que incide sobre o poder político e o poder linguístico, nesse sentido produzindo um saber inédito para que novas zonas insólitas possam ser nomeadas, por um instante, grifadas, sublinhadas, empurrando a linguagem para além da sedução. Tem-se em vista, então, um corpo viciado, drogado (CUNHA, 2009, p.45):

Me entrego toda ao vício das palavras
que cobre minha nudez
de saliva

Há toda uma operação criminosa que deve ser executada para que se dê o golpe na imagem feminina dos livros de civilidade e etiqueta. A poética de Diva Cunha incorpora essa ação, portanto, à constituição de uma alteridade que convoca a transgressão para elaborar sua gramática: a gramática do feminicídio, que tem como alvo primeiro o “me” – “me assassino”, desse modo recusando o papel da reconfortadora, numa posição de subjugação voluntária. A razão sublimadora vira um estorvo, desvencilhar-se dela, abatê-la, libera as superfícies do corpo para as anarquias dos dejetos, das evacuações e sujeiras, viabilizando a circulação de desvios, rotas e portos desativados, sem ancoragem simbólica.

Despedaçar o corpo, provocar o sentimento de abjeção diante da morta, traz o leitor para uma sensibilidade inteiramente física, uma sensibilidade compartilhada (CUNHA, 2009, p.44):

Em quantos pedaços repartir a pele
que cobre o espanto da carne?
Quantos corpos levar pelo mundo

⁷ Recordemo-nos que uma das acepções de obrar é defecar, evacuar por meio de purgantes. Buarque de Holanda et al, 1969.

para reencontrar a força perdida?
quantos fígados e rins cingir
para não cair no ilegível?
como em trânsito contínuo
sonhar outro destino?

O percurso desse crime não pode ser linear, vara o corpo pelo meio e não se rende a racionalizações. Exige a destruição da normatividade e uma viagem na língua sangrada e sujeita a encontrar sua própria ilegibilidade, já que ela não é movida por causa de um saber, mas pelas intensidades dos fluxos “em trânsito contínuo”, que faz sonhar outra aspiração, outras regências de outros corpos em pedaços, regências não coercitivas das outras que entram nessa (de)composição. Não seria o destino do Eros, o sonhado. Nem de Ariadne, a condutora do fio no corpo da Terra. Nem do insensato Orfeu, à procura do fantasma de Eurídice. Mas um destino de Ícaro que faria a mulher, depois de sua morte simbólica se inscrever em outra morte, na maldição do voo sem limites e pagando o outro alto preço: o da fenda aberta à violência exterior e à marcação da descontinuidade, nas rupturas e desvios que se instalam na escritura. A elevação discursiva seria a das palavras polidas, superfícies espelhadas e fatais do sol, signo da “cadentia”, ou signo da morte, matéria cortante das asas fabricadas pela mulher (CUNHA, 2009, p.141):

Três ou quatro palavras giram
em torno desse sol
polidas palavras
que incontidas não desmaiam
nem se fadigam
instrumentos de corte
suspensão, travejamento, construção
material que vinagra a espera do momento

Matéria, que sendo flamejante, serviria para cremar a morta, fazendo-a desaparecer da cena do crime, apagar a caligrafia da assassina.

A morte como trabalho do signo, os efeitos da noite quebram a trama do feminino e lhe põe questões. A morta, assassinada, designa a relação entre a arte e a morte na poesia domada da mulher, na escrita do amor do romance rosa. À beira da inexistência, nos limites desse terror e sua decomposição, o tempo faz o trabalho do luto. A morte não se reinventa, mas a arte, sim (CUNHA, 2009, p.63):

Habito o silêncio
cresço e flutuo

entre o presente e o passado
no futuro serei
o que não sei

A cena da morta cede para suceder ao tempo incerto, infinitivo, indefinido, e faz passar o poema. A imagem poética sem escrita testamentária refaz a mortal pulsação. Mas não é a morta que ressuscita. É o momento em que se ausenta da cena do crime e as vozes restituem o movimento. Animal ou palavra, corpo despedaçado recomposto em imagens múltiplas, espereita a vida (CUNHA, 2009, p.227):

Quero o meu desejo
Fenda que me parte
Em duas partes:
Vida e arte

A voz futura, incerta, sem lágrimas, sem culpa, não encobre a lacuna. É nos interstícios que afloram novas matérias e se entra novamente na língua que é a seta a apontar outros cursos da escritura, apesar da margem morta. Lançada à outra margem, estrangeira, a poesia da mulher divaniana é um corpo fugidio e avança por litorais sem chaves de cristal e belas adormecidas.

Com os signos traçados pelas garras, mas sem abstrair os objetos, lábios abertos e ardências, nas palavras dissociações violentas e algumas ressonâncias. As coisas vindas do corpo e suas errâncias.

Nesse sentido, ousaríamos definir a produção da autora como uma procura de constituir um discurso que não fosse semblante no que concerne a efeitos de identificação. Antes, constituindo, no sentido lacaniano, um lugar em que isso é interrogado (LACAN, 2009). Propria, nesse aspecto, um litoral da escrita, uma “litureterra”, palavra inventada por Lacan⁸, para falar de um deslizamento da letra (2009, p.105), atingindo uma exterioridade, um litoral onde há uma mulher a se esprair, arriscando cartografias insuspeitas, com estranhas margens, retirando o corpo da linguagem do engessamento, da estratificação. Assim faria a autora a sua entrada para outra coisa que não é mais a literatura como

⁸ Lacan (2009, p.105) faz um jogo insólito de significantes e significados, criando *litureterra*, a partir do verbo latino *lino*, *litura*, *liturarius*, para formular essa extensão imaginária a que chamará de litoral da escrita, provocando a leitura de uma literatura já transfigurada em *litoris*, letra liturada, rasura, borrão.

organismo, esta se torna uma letra difícil de pronunciar numa língua sempre e mais estrangeira a si mesma. Nem local, nem regional, nem nacional, lançada para as margens daquilo que ainda não entrou na experiência, como disse Foucault (1998) ao elaborar o seu pensamento sobre a ordem do discurso.

A letra traspassa uma mulher e conta a sua morte, num assassinato público, recorrendo à linguagem, desarmando a sua ordem, para ouvir o grito mais longínquo e ao mesmo tempo mais próximo, pois é este que corta a sua garganta.

Pensando-se a escritura da mulher a partir desse fora, dessas margens inassimiláveis, dessa exterioridade, arremete-se também contra uma história da literatura, um discurso crítico e acadêmico que exercitam suas práticas de reiterado confinamento da escritura feminina nos pressupostos canônicos que têm como fundamento um discurso da memória e uma representação da mulher no eterno retorno do mesmo, do familiar, adequado às convenções da voz do possível e da realidade, quando a mulher escritora mesma retirou-se há muito dessa cena e se entregou a interminável busca das palavras, desalojando o lugar de Eco, na repetição infinita de Narciso.

Em *Diva*, há esse litoral a ser singrado. Se há memória é uma memória aérea. E inomeáveis nomes (CUNHA, 2009, p.262):

Minha mãe diz
que sou da pá virada
da vida torta.
Os modelos dela são outros:
santa Terezinha do menino Jesus
santa Rita de Cássia, santas
fora as santas domésticas
que foram sacrificadas
no dia-a-dia ninguém viu
sangradas como galinhas
maceradas em vinhas d'alhos
postas a dormir no sereno para secar odores
enfurnadas como bananas verdes
esfregadas nos ladrilhos claros dos banheiros
costuradas em botões de quatro furos
esbofeteadas e sacudidas
como colchões e almofadas
para desprender o pó das horas.
Secaram todas
nos linhos brancos
dos lençóis bordados
ao morrer, não morreram
entregaram a alma a Deus,

que provavelmente não as perdoou
pelo gasto inútil
que fizeram dos seus talentos.

O que seria o discurso da cidade, a voz da poetisa transtornou. E a literatura se escreve nos silêncios, nos impossíveis de um ato que é acontecimento não redutível a uma tradição (CUNHA, 2009,p.50):

Por paixão sou capaz
de inverter as palavras
quando teimam atacadadas
aos mastros dos sentidos

Tiro leite das pedras
conclamo os profetas
a falarem comigo
das coisas do coração

Não tenho pudores banais
jogo água no corpo
sigo com o dedo
a fina prata
que contorna
o ventre do dia

Essa paixão descortina um arquivo do mal e um *litoris* pelo qual passa, na autora, o seu cruel jogo de “tirar leite das pedras”. Numa literatura de representação dogmática da mulher, o impudor mostra-se uma maneira de escapar desse fundamento (CUNHA, 2009, p.236):

Indefesa
perante os sonhos
me vejo presa
de mil demônios

cobiça, inveja e malícia
arrastam asas negras
a minha volta
a lusúria
é luz acesa
me atraí
penso enganar os deuses
mas minha carinha tensa
me trai

Obscenidade, assassínio, paixão, o mal sórdido colocam-nos em face a um discurso literário que, para Bataille (s/d), anunciava um ataque violento à base moral do cristianismo. Um ataque dessa natureza, pode-se afirmar, aparece, em *Diva*, como uma forma de elaborar o movimento transgressivo capaz de subverter os referentes de um discurso cultural em que a mulher, castrada, não deve delirar, expor seus excrementos, alucinar. A autora é, então, atraída pelo escândalo, diante da moral de província. E tem o caráter de pôr em questão o despotismo da inscrição desses valores impostos à literatura feminina, vigentes na tradição e nos inícios da pretendida modernidade, adentrando pelo século XX.

Mas será exatamente essa experiência do obsceno e do escatológico que fará emergir a alteridade na autora. E surgirá reunindo a matéria ardente da vida e da arte, sem promessa de redenção cristã, frustrando a comportada e boa articulação de uma poesia sentimental e as expectativas do espelhamento social (CUNHA, 2009, p.87):

A linha imaginária
aponta no horizonte

das nuvens as letras fluem
sobre a manhã serena

mãos abertas recolhem grãos
que torneiam o poema

desfolhado em gomos
pela língua

Não a duplicação do mesmo no outro. Sim, o engendramento do outro, do impossível e de um além, este percebido como o litoral da escrita, no desejo da própria transgressão, que é capaz de reencontrar no corpo da língua uma outra matéria cuja intensidade afeta e rasga a suposta unidade linguística. Alterado é o seu estado. Para, afinal, inscrever a poesia, ali, onde não se indague uma identidade nordestina, nem uma literatura regional ou local.

REFERÊNCIAS:

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de António Borges Coelho. Lisboa: Editora Ulisseia, s/d.



BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

COELHO, Nelly Novaes. *Eros e Tanatos: a poesia feminina na primeira metade do século XX*. Anais do 5º Seminário nacional Mulher e Literatura. Natal: UFRN; Editora Universitária, 1993.

CUNHA, Diva. *Resina*. Natal (RN): Editora Una, 2009.

DELEUZE, Gilles. *O abecedário: entrevistas feitas por Claire Parnet*. Compilação em vídeos. Paris, 1994. Tradução de Bernardo Rieux, 2005.

BADIOU, Alain. *Deleuze: o clamor do ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Mirim Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DUARTE, Constância Lima e MACEDO, Diva Maria cunha P. de. *Literatura feminina do Rio Grande do Norte: de Nísia Floresta a Zila Mamede. Antologia*. Natal: Sebo Vermelho/UNP, 2001.

ENGELMANN, Magda Shirley C. *O jogo elocucional feminino*. Goiânia: Editora da UFG, 1996.

FILIPAK, Francisco. *Teoria da metáfora*. Curitiba: HDV, 1983.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura de Almeida Sampaio. 6ª edição. São Paulo: Loyola, 1998.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Edição Standart).

GURGEL, Tarcísio. *Informação da literatura potiguar*. Natal (RN): Argos, 2001.
HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. Et al. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. 11ª. Edição. São Paulo: Editora Civilização Brasileira/Companhia Editora Nacional, 1969.

LACAN, Jacques. *Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Vera Ribeiro, versão final Nora Pessoa Gonçalves; preparação de texto André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

MANCHESTER, William. *Fogo sobre a terra: a mentalidade medieval e o renascimento*. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. (Org.). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012

APROVADO EM: 06 de junho de 2012