

“MAÍSA”: O ENTRE-LUGAR COMO ESPAÇO DE INDETERMINAÇÃO

Valdiná Guerra Félix
Mestranda em Letras – Universidade Estadual de Santa Cruz

Sandra Maria Pereira do Sacramento
Doutora em Letras – Universidade Estadual de Santa Cruz

Resumo: O presente artigo tece considerações sobre as (des)construções das identificações presentes no poema “Maísa” de Manuel Bandeira, levantando questionamentos acerca das questões da identidade e da diferença, pelo viés da indeterminação da categoria feminina ou categoria de mulheres. Para isto, utiliza-se da *desconstrução*, defendida por Jacques Derrida; da (des)construção do gênero, através da *performatividade*, da teórica e crítica feminista Judith Butler, e da análise do exercício do poder visto pelo olhar foucaultiano.

Palavras-chave: Manuel Bandeira – “Maísa”. “Maísa” – Desconstrução e gênero. Mulheres – Representação literária.

Abstract: This article discusses about Deconstruction of identifications present in the Maísa poem, written by Manuel Bandeira, raising questions about identity and difference, considering the indetermination of female category. For this, we use the theoretical current known as Deconstruction, defended by Jacques Derrida: (des) construction of gender through performativity, the theory of feminist critique, by Judith Butler, besides analysis of the power mechanism, as seen by Foucault.

Keywords: Manuel Bandeira – “Maísa”. “Maísa” – Deconstruction and Gender. Women – Literary Representation.

Pensar a diferença apenas pelo viés da alteridade- ou seja, continuar colocando o outro sempre como o *outro* e nunca pensá-lo como sujeito, que se processa dentro de um discurso e que por este é processado- é dar continuidade à concepção iluminista-ocidental, que pensa o *outro* como a narração do *um*, sendo este último, colocado no lugar de determinante da subjetividade do primeiro. É preciso refletir sobre este conceito de alteridade vinculado às questões da diferença. Até que ponto a diferença cumpre o objetivo de diferenciar sem priorizar? Como a diferença pode ser validada dentro de um discurso, em que esta é pensada apenas como simples diferenciação e não como a validação de subjetividades inerentes a indivíduos, que se identificam ou não com uma representação tida como aceitável?

O repensar da diferença é, antes de tudo, a validação de discursos configurados nos interstícios culturais. Sejam estes espaços – configurados nas diversas fronteiras, que separam identificações – de sexo, gênero, raça e religioso. Ou seja, ao falar em diferença, esta não deve cumprir a simples função de diferenciar sujeitos ou grupos colocados em lugares polarizados, ou mais, usar a diferença para, apenas “dar voz” àquelas “minorias”, que foram silenciadas e colocadas à margem dos discursos oficiais.

Não opomos aqui, num simples movimento de balanço, de equilíbrio ou de destruição, a duração e o espaço, a qualidade e a quantidade, a força e a forma, a profundidade do sentido ou do valor e a superfície das figuras. Muito pelo contrário. Contra essa simples alternativa, contra a simples escolha de um dos termos ou de uma das séries, pensamos que é preciso procurar novos conceitos e novos modelos, uma *economia* que escape a esse sistema de oposições metafísicas. Esta economia não seria uma energética da força pura e informe. As diferenças consideradas seriam *ao mesmo tempo* diferenças de lugares e diferenças de força. Se aqui parecemos opor uma e outra série, é porque, no interior do sistema clássico, queremos fazer aparecer o privilégio não crítico simplesmente concedido, por um certo estruturalismo, à outra série. O nosso discurso pertence irredutivelmente ao sistema das oposições metafísicas. Só se pode anunciar a ruptura desta ligação através de uma *certa* organização, uma certa disposição *estratégica* que, no interior do campo e dos seus poderes próprios, voltando contra ele os seus próprios *estratagemas*, produza uma *força de deslocação* que se propague através de todo o sistema, rachando-o em todos os sentidos e delimitando-o por todos os lados (DERRIDA, 1995, p. 37).

Ao falar em deslocamento, Derrida chama a atenção para as inúmeras possibilidades de construções de identificações dentro da própria estrutura do poder. Todo discurso, inclusive, o de gênero, está permeado pelas determinações dicotômicas entre as séries ou denominações de grupos. O que é importante salientar é que, mesmo dentro deste sistema *falogocêntrico*, o deslocamento pode acontecer nas transições entre os polos fixados por este sistema metafísico, criando-se outras identificações, que fogem às pré-ditas pelo *logocentrismo*. O deslocamento gera a crise e não a calma. O caminhar constante neste espaço da diferença é o local em que se configura o que Derrida chama de *différance*. É o lugar em que o sujeito se identifica com características representacionais de polos díspares sem, no entanto, fazer opção entre um e outro, configurando-se, desta forma, não a diferença- aquilo que é o que o outro não é- mas validando aquilo que nenhum dos dois lados podem vir a ser, uma outra representação fora da dicotomia de gênero.

Foucault (2009) também trata sobre as questões da construção das identificações¹, engendradas no espaço da diferença.

O próprio mutismo, aquilo que se recusa dizer ou que se proíbe mencionar, a descrição exigida entre certos locutores não constitui propriamente o limite absoluto do discurso, ou seja, a outra face de que estaria além de uma fronteira rigorosa, mas, sobretudo, os elementos que funcionam ao lado de (com e em relação a) coisas ditas nas estratégias de conjunto. Não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso tentar determinar as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e os que não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de discricção é exigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apóiam e atravessam os discursos (FOUCAULT, 2009, p. 34).

Ao falar em mutismo ou nas polifonias caladas dentro do sistema, Foucault afirma a existência de outras identificações que, apesar de fazerem parte do sistema, não são por ele validadas. Ou seja, as vozes que são obrigadas a “calar o sexo” são construídas no mesmo espaço do deslocamento discutido por Derrida. É o que se pode chamar de *entre-lugar*.

Se for possível conceituar o *entre-lugar* como *lugar*- já que a definição de lugar cumpre uma estabilidade de sentido - o mais interessante é que ele abre espaço para o repensar de categorias sem o fechamento de identidades. Ele é o “lugar” das identificações. Isto porque, como é um local de passagem, sua própria configuração de lugar, enquanto fixo, é fluida, portanto é um local configurado como instável. Ele se constitui *entre-lugar* no sentido de que os sujeitos, que por aí passam, circulam entre lugares de identidades determinadas, mas que a elas não conseguem se fixar, identificando-se então com inúmeras outras subjetividades não fechadas. Isto não quer dizer que os sujeitos não se utilizem, também, das identidades já validadas pelo discurso para, a partir daí, romper com categorias fixas de sexo e gênero.

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação- singular ou coletiva- que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA, 2007, p. 20).

E estes *entre-lugares* são os espaços para a construção de identificações que, por não terem o caráter fixo da identidade, se permitem ser constantemente repensadas no seu presente sem, no entanto, deixar de lado os processos identificatórios que a permeiam, seja através da negação, seja da ratificação de categorias já formadas. O que importa não é a simples negação, mas o questionamento destas categorias fixadas pela naturalização ou essencialização das subjetividades do sujeito, independente do sexo, raça ou credo.

Neste sentido, é possível perceber a configuração do *entre-lugar* no poema “Maísa” (1993), escrito por Manuel Bandeira tanto na construção poemática – estrutural – quanto nas aberturas de sentido, que lhe possam ser atribuídos.

A indeterminação influenciando a composição poemática

A forma como o poema “Maísa” é construído não obedece à estrutura poemática tradicional. Sua versificação e métrica são representativas da poesia dita modernista, já que divergem da estrutura clássica adotada antes do século XX. Dividido em trinta e dois versos que compõem cinco estrofes, o poema é uma reflexão de Manuel Bandeira sobre o “pensar” em fazer um poema para Maysa. “Um dia pensei um poema para Maysa” (BANDEIRA, 1993, p. 257).

À primeira vista, parece que o poema irá enveredar pelo caminho da metalinguagem. Já que o poeta inicia sua composição com a alusão ao seu fazer poético, mas não se restringe a isto. Ao dizer que pensa em fazer um poema para a personagem aqui estudada, o poeta expõe suas dúvidas sobre o que falar sobre Maysa. Como defini-la? Como dizer sobre ela aquilo que outros já falaram, ou melhor, como dizer tudo isto, mas sem negatizar as subjetivações de Maysa? Como dizer de uma mulher que não “parece ser mulher”, já que não se coaduna com as determinações estipuladas para o feminino?

Logo, pensar um poema para esta mulher é também pensar sobre a construção das identificações, que compõem este sujeito. Portanto, é possível perceber o clima de indeterminação já posto no primeiro verso do poema.

Judith Butler (2008), tomando como base o questionamento à *doxa* patriarcal, propõe uma abordagem quanto às categorias identitárias, que comungam com as considerações feitas neste estudo: a indeterminação de uma categoria, baseando-se num esforço de coalizão aberta com críticas à metafísica da substância. O que permitiria, também, o repensar constante das identidades (des)construídas do gênero, assim como da abertura de uma categoria representativa de mulheres.

É minha sugestão que as supostas universalidade e unidade do sujeito do feminismo são de fato minadas pelas restrições do discurso representacional em que funcionam. Com efeito, a insistência prematura num sujeito estável do feminismo, compreendido como uma categoria uma das mulheres, gera, inevitavelmente, múltiplas recusas a aceitar essa categoria (BUTLER, 2008, p. 21-22).

Nesta visão, observa-se que a categoria de gênero pode ser repensada, através da abertura de fronteiras, que cercam e limitam o gênero a espaços e representações defendidos pela racionalidade ocidental. E ao levantar estes questionamentos, dentro do sistema discursivo, abre para a possibilidade de deslocamento, no interior do discurso, às identidades, ditas inteligíveis, como a mulher-esposa, a mulher-mãe, a mulher-amante ou outras categorizações, que a personagem não consegue se moldar. Desta forma, aqueles sujeitos que não se encaixam nestas identidades prévias são rechaçados pelo discurso falocêntrico.

E é esta indeterminação da categoria do gênero, que pode ser verificada no poema aqui analisado, escrito, após entrevista feita com Maysa no programa *Preto no Branco*² da TV Rio. Esta impossibilidade de colocar Maysa, em um lugar que ele não consegue saber qual é, ou de representar e significar uma mulher, que rompe com posicionamentos atribuídos à mulher ideal dos *anos dourados*, faz com que o poema não consiga defini-la.

Assim, a escrita do poema abre aspas, no segundo verso, para fechar, apenas no décimo oitavo. Este é o momento, em que o *eu poético*, literalmente, “pensa” o poema. As aspas são os recursos utilizados para abrir espaço às várias possibilidades de escrever um poema, que ainda não está pronto, um poema que ainda não diz o que poderia “ser” Maysa.

[...]
“Maísa não é isso
Maísa não é aquilo
Como é então que Maísa me comove me sacode me buleversa me hipnotiza?

Muito simplesmente
Maísa não é isso mas Maísa tem aquilo
Maísa não é aquilo mas Maísa tem isto
Os olhos de Maísa são dois não sei quê dois não sei como diga dois Oceanos
[Não-Pacíficos

A boca de Maísa é isto isso e aquilo
Quem fala mais em Maísa a boca ou os olhos?
Os olhos e a boca de Maísa se entendem os olhos dizem uma coisa e a boca
[de Maísa se condói se contrai se contorce como a
[ostra viva em que se pingou uma gota de limão.
A boca de Maísa escanteia e os olhos de Maísa ficam sérios meu Deus como
[os olhos de Maísa ficam sérios e como
[a boca de Maísa pode ser amarga!
Boca da noite (mas de repente alvorece num sorriso inefável)”
[...] (BANDEIRA, 1993, p. 257).

Além da repetição do nome *Maísa*, o uso das aliterações – com a repetição do fonema /m/ – confere ao poema um ritmo quase musical até o penúltimo verso do fragmento transcrito, porém, há, no último verso, uma quebra brusca, não apenas no ritmo, mas no tom da indeterminação construída, e que voltará na continuidade pós-aspas.

Como simplificar em características e atributos o “é” uma mulher? Como deixar de lado outros elementos culturais, que atravessam a construção de um determinado sujeito, como gênero, classe, raça ou religião? O poema, “Maísa”, que *indetermina* Maysa suscita estes questionamentos.

E é, no uso dos pronomes demonstrativos *isto*, *isso* e *aquilo*, que a indeterminação se corporifica, gramaticalmente. Estes pronomes são o inominável, o irrepresentável, o não identificado. Esta falta de uma identidade que possa definir Maysa corrobora com a proposta de Judith Butler sobre a flexibilidade de uma identidade feminina, que não pode ser fechada numa categoria. A própria Butler (2008) afirma que não compete à teoria feminista discutir uma identidade feminina, mas sim investigar, através de uma genealogia crítica do feminismo, os discursos que operam nas estruturas do poder e condicionam os papéis, de homens e mulheres, a determinados espaços sócio-culturais.

A identidade do sujeito feminista não deve ser o fundamento da política feminista, pois a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação desse fundamento. Talvez, paradoxalmente, a ideia de “representação” só venha realmente a fazer sentido para o feminismo quando o sujeito “mulheres” não for presumido em parte alguma (BUTLER, 2008, p. 23-24).

A representação feminina é então colocada em xeque, tanto por Butler quanto pela interpretação que se faz do trecho transcrito do poema. Já que Maísa não é a representante feminina da mulher da década de 50, do século passado, então o quê e quem pode ser Maísa? Bandeira não consegue dizer, porque ele coloca a personagem em “parte alguma”, assim como Butler, que sugere que a representação feminina deve ser presumida como construção que não se fecha, mas que é constantemente redefinida na sua presentificação.

Esta não-colocação do sujeito feminino abre espaço para que a representação das mulheres seja aceita, não apenas como características supostamente inerentes a elas, mas para pensar, também, o jogo do poder implícito na delimitação do gênero. Por isso, Butler propõe o entendimento da categoria de gênero de forma aberta, sem fechar a representação, permitindo, uma abrangência sem enclaves. Assim, o sujeito Maísa, que paira no *entre-lugar* é também presentificado, pois nega determinadas representações anteriores, advinda do passado, e projeta, do presente para o futuro, uma identificação, que não pode ser solidificada numa simples representação já posta.

Porém, há de se questionar se esta abertura da categoria do gênero não acarretaria um problema político de representação. Ou seja, como representar um grupo que não possui características que o una como tal? Negando a representação? Não é esta a proposta, pois ela está aí, não pode ser negada. O que passa a ensejar uma resignificação dos parâmetros representacionais, com a inquirição sobre os processos de formação destas representações, sobre o jogo de poder, daquilo que está por trás dos discursos essencializados.

Apropriando-se de Foucault, Butler diz não existir um posicionamento antes, fora ou além do campo do poder, ou seja, nenhum discurso está isento das suas teias ideológicas. Assim, não existe a negação de uma representatividade feminina, mas o

questionamento das estratégias, que garantem a sua manutenção, valendo-se de um discurso natural, posto no âmbito pré-discursivo

Muito simplesmente
Maísa não é isso mas Maísa tem aquilo
Maísa não é aquilo mas Maísa tem isto [...]
(BANDEIRA, 1993, p. 257).

Numa primeira leitura, poderia ser dito que no trecho acima, Maysa não rompe completamente com a categoria do feminino, pois, ao usar as construções *ter aquilo*, e *ter isto*, Bandeira sugere que a personagem possui atributos que a denominariam, de acordo com a representação oficial feminina, como “mulher”. Porém, o mesmo verbo também pode ser lido como um atributo que se tem, mas não se *é*. Isto equivale a dizer que o poema tira a representação feminina do espaço da substancialização e a coloca na da construção. *Ter* implica algo que se pode deixar de lado, enquanto *ser-* verbo tão caro à ontologia- implica substância, naturalização de um atributo. Assim, não se nega uma representação, mas sim a associação desta à significação filosófica clássica, propondo outras aberturas representacionais não pensadas pelo discurso ontológico.

O que os estudos contemporâneos do feminino defende, em relação à representação, está na contramão desta filosofia ocidental clássica e passa pelo que Judith Butler denomina como *performatividade*³. E Silva, em *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (2003), conceitua muito bem:

O conceito de performatividade desloca a ênfase na identidade como descrição, como aquilo que é- uma ênfase que é, de certa forma, mantida pelo conceito de representação- para a ideia de “tornar-se”, para uma concepção da identidade como movimento e transformação (SILVA, 2003, p. 92).

O *tornar-se*, citado acima, é diferente do *tornar-se* de Beauvoir (2009). Enquanto Beauvoir se refere ao *torna-se mulher* como um destino, Butler fala de outra forma de *tornar-se*, referindo-se as possibilidades de acabar com a repetição, que levaria a este destino essencializado da concepção ocidental. Logo, assim como a *performatividade* é construída, através de atos, que se repetem indefinidamente a partir de uma matriz, estes mesmos atos podem ser interrompidos, mudados e transformados, distanciando-se da matriz original que deveria representar.

Desta forma, o *ter* do poema de Bandeira aproxima-se do *tornar-se* de Butler. *Ter* está relacionado aos atributos, que podem ser deslocados, e *tornar-se* a algo ainda em construção. Eles se aproximam semanticamente no que diz respeito à associação com uma identificação que ainda não foi construída e que não será, por isso que se quer identificação e não identidade, pois o “ainda”, nesta perspectiva, sempre será *ainda* e nunca o *já* do fechamento representacional.

Assim, Bandeira percebe que Maysa está além do que, comumente, representaria uma mulher de sua época. Cantora, artista, boêmia, como afirma a personagem na minissérie *Maysa: quando fala o coração* (2009). Outro tipo de representação começa a se delinear e não é uma representação pautada nos estereótipos da *doxa* patriarcal. Pelo contrário, a representação que Bandeira anuncia, nestes versos, é de uma mulher que se afasta do que Derrida, no capítulo “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”, presente no livro *A escritura e a diferença* (1995), chama de *telos*, anunciado pela tradição, preso a algo, no passado, original. Ou seja, algo que não pode ser denominado porque não comunga com as representações advindas de uma suposta origem. Portanto, é possível verificar, no trecho, outra representação, pautada na identificação, além da abarcada na categoria fechada do gênero, e que, nem por isto, se afasta, totalmente, desta, mas configura-se no *entre-lugar* da indeterminação.

É necessário, neste momento, apropriar-se de Foucault. O autor, em *História da sexualidade: a vontade de saber* (2009), afirma que não é possível uma sexualidade, que esteja fora do sistema de representação. E isto acontece porque as formas de poder exercidas sobre os indivíduos, que o próprio sistema representa, permitem que outras possibilidades de sexualidades, que não as de matriz heterossexual, possam existir e serem, também, vigiadas.

Ao mesmo tempo, Butler diz que, somente aí neste espaço, é possível incidir para contestar. Um espaço de quebra, chamado por Derrida (2008) de *brissura*. Trata-se, nesse caso, do local mais apropriado para gerar o deslocamento do gênero.

A *brissura* marca a impossibilidade para um signo, para a unidade de um significante e de um significado, de produzir-se na plenitude de um presente e de uma presença absoluta. Daí porque não há fala plena, quer se queira

restaurá-la por ou contra a psicanálise. Antes de pensar em reduzir ou em restaurar o sentido da fala plena que afirma ser a verdade, é preciso colocar a questão do sentido de sua origem na diferença. Tal é o lugar de uma problemática do rastro (DERRIDA, 2008, p. 85-86).

Por *brissura*, se entende aqui, a impossibilidade de perpetuação de uma representação feminina, que multiplique, indefinidamente, uma marca de origem. Ou seja, não é viável que as identidades de mulher sejam o espelho de uma suposta matriz que se propaga, de forma definitiva, sem que o modelo, tido como original, seja deturpado. Ora, se todo o sistema representacional está dentro de um discurso, dentro de teias de poder, então, a própria quebra desta representação de matriz heterossexual oportuniza o afastamento de uma origem dicotômica do gênero e de sua própria determinação. E é o que diz Butler: “Se as ficções reguladoras do sexo e do gênero são, elas próprias, lugares de significado multiplamente contestado, então a própria multiplicidade de sua construção oferece a possibilidade de uma ruptura de sua postulação unívoca” (2008, p. 58).

A Maysa, definida no poema de Bandeira, difere dos ideais femininos essencializados para as mulheres – docilidade, maternidade e submissão. Ao ser caracterizada com a “boca amarga, os olhos tão sérios”, assume-se contrária ao espaço que lhe foi pré-definido e opta pelo *entre-lugar*, nem a representação de uma origem, que define o feminino, nem o espaço, que a anula totalmente. Persegue, antes, o *rastro* (DERRIDA, 2008), uma espécie de *representação da representação*, portanto, não mais próxima da origem.

Outro recurso utilizado pelo poeta, que valida esta leitura, é o uso dos colchetes que nunca se fecham. Eles se abrem para as referências feitas às subjetivações atribuídas à Maysa, reforçando o caráter de indeterminação da personagem.

[...]
Os olhos de Maísa são dois não sei quê dois não sei como diga dois Oceanos

[Não-Pacíficos

Os olhos e a boca de Maísa se entendem os olhos dizem uma coisa e a boca
[de Maísa se condói se contrai se contorce como a
[ostra viva em que se pingou uma gota de limão.

A boca de Maísa escanteia e os olhos de Maísa ficam sérios meu Deus como
[os olhos de Maísa ficam sérios e como
[a boca de Maísa pode ser amarga!

[...]
(BANDEIRA, 1993, p. 257).

O não fechamento das aspas comunga com a intenção do poeta em não fechar uma representação de Maysa. Fica clara a abertura de uma categoria *de mulheres*, que Judith Butler defende. Uma categoria, que não possa estar restrita às especificações substancialistas, mas que rompa com a fronteira do lugar pré-determinado para alcançar outras identificações.

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente construídas (BUTLER, 2008, p. 20).

E o *eu lírico* continua sua incessante procura por palavras que possam caracterizar a personagem. Uma procura que se torna vã, já que o poeta termina o poema sem conseguir definir Maysa.

[...]
Maísa reapareceu depois de longa ausência
Maísa emagreceu
Está melhor assim?
Nem melhor nem pior
Maísa não é um corpo
Maísa são dois olhos e uma boca
Essa é a Maísa da televisão
A Maísa que canta
A outra eu não conheço não
Não conheço de todo
Mas mando um beijo para ela (BANDEIRA, 1993, p. 258).

No trecho acima, Bandeira continua no espaço da indeterminação de um sujeito feminino, porém, vai falar deste sujeito, agora, enquanto corpo. A escolha de um corpo, que signifique o feminino, é uma compulsão cultural. Ao nascer, a criança, de acordo com o sexo, será culturalmente forçada a assumir posições que a direcionem para o gênero, que reflita o seu sexo – mulher/feminino, homem/masculino –, assim, como o corpo feminino é formado e detalhado com atributos, que são usados para essencializar os papéis, que as mulheres devem exercer de acordo com a norma.

Longe das preocupações de Maysa com o próprio corpo⁴, Bandeira nega esta “verdade” metafísica e diz que “Maísa não é um corpo”. Ela não é passiva, objeto do desejo e não

existe para, simplesmente, cumprir seu papel de reprodutora da espécie ou das exigências de uma estética feita para a mulher. Não é isto que a define, enquanto sujeito feminino.

Logo, há de se observar como esta personagem paradoxal esteve sempre presente no *entre-lugar*, entre o desafio das normas de uma sociedade falocêntrica ou a adequação às escolhas representacionais que esta delegou para ela. A concreta exterioridade do corpo revelaria o gênero do indivíduo? Ou a concretude corporal poderia ser contrária às escolhas do sexo ou do gênero?

Butler (2008) diz que a matriz de inteligibilidade cultural determina as escolhas do sexo e gênero, porém, existem quebras, nesta estrutura, que permitem que, tanto a mulher, quanto o homem possam romper com a repetição – *performatividade* – imposta por esta matriz, como já foi explicitado. Assim, o gênero não é substantivo, como pensa a metafísica, não é um conjunto de atributos flutuantes, como defende Beauvoir. O gênero é *performativo*, pois é constituído de possibilidades tanto de repetição, quanto de deslocamento e de subversão ao estatuído.

A apropriação validando a indeterminação

As discussões feitas até aqui cumprem o papel de repensar a categoria de mulheres delimitada pela posição ocidental, assim como o fechamento destas outras identificações de gênero, que não condizem com as especificidades do que, comumente, se elege como mulher. O que é possível perceber é que a categoria de mulher ocidental não abarca mulheres como Maysa, que se colocam no *entre-lugar* discursivo, propondo outras categorizações produzidas no espaço da indeterminação.

E falar em quebras de paradigmas representacionais inclui, também, falar em apropriação. Apropriar-se, pode ser lido, além do ato de tomar para si- que já é um conceito que abre várias possibilidades de interpretação- o ato de ler algo, um personagem, um objeto de estudo de acordo com as significações que o apropriador impõe ao apropriado, sem, no entanto, considerar como totalitárias as interpretações feitas anteriormente e nem desconsiderá-las por completo. Isto implica dizer que a

apropriação assume, também, o caráter de *entre-lugar*, pois vê determinado objeto de forma a construir um saber que não se encerra apenas no já posto ou no já dito, mas em processo nada definitivo. Além disso, a apropriação é revestida de criticidade, ou seja, de possibilidades de investimento sobre o objeto de questionamento, acrescentando, no caso, ao sujeito-personagem aqui estudado, outras formas de interpretação, que ultrapassam as já feitas.

No poema “Maísa”, o que se percebe é, exatamente, este posicionamento mais contestatório diante da forma como a personagem é posta pela sociedade. Considerada como subversiva e fora dos padrões de mulher, ela é revista, sem deixar de lado, estas outras construções, de forma a questionar atributos colocados como contrários a uma naturalização do *ser* mulher, mas que é essencializado ao ser pensado apenas como aquilo que ela não poderia ser. Ou seja, a dualidade é recuperada em detrimento da constituição de uma identidade fixa de Maysa, como pode ser visto no fragmento “Maísa não é isso/ Maísa não é aquilo” (BANDEIRA, 1993, p. 257).

O que o poema propõe é uma abertura nesta fixidez identitária, do gênero, abrindo para a indeterminação. A maneira como Maysa é colocada, fora do âmbito do poema, é recapturada pelo *eu lírico* para, enfim, ser escrita de forma a questionar as posições de gênero.

Neste sentido, a apropriação ou interpretação da personagem Maysa, feita no poema, é uma leitura do poeta que, não concordando com a representação dada à Maysa, escreve um poema em que, se apropriando desta personagem, expõe a sua interpretação sobre o sujeito dito feminino. É possível verificar que esta tomada de pressuposto nega à Maysa sua alocação no pré-definido, e tenta discuti-la no espaço da indeterminação, sem fechá-la numa categoria unívoca. Ou seja, a personagem, que de imediato se torna Maísa, é escrita de outra forma que não a do plano factual e nem do ficcional da minissérie trabalhada no segundo capítulo, mas neste *entre-lugar*, cuja apropriação irá validar, através do acréscimo, a não bipolaridade.

A apropriação aqui parece coadunar-se com as ideias de Derrida (2008) sobre o *suplemento*. Esse *acrescenta sem somar*, no sentido de que é posto como uma outra “coisa”, no lugar da presença, tida como originária e capaz de reproduzir-se,

indefinidamente, assim como a *performance*, discutida por Judith Butler (2008) e já falada no capítulo anterior.

Para Derrida (2008), a escritura é o *suplemento*, pois não consegue dar conta desta suposta representação originária. O *suplemento* possui duas características que o torna “estranho” à metafísica ocidental: ele é suplente e vicário. Suplente no sentido de acrescentar à presença, tonando-se uma representação, um signo. “Ele cumula e acumula presença” (DERRIDA, 2008, p. 177). Ou seja, ele restringe-se a acrescentar, a ser a representação da “coisa”, a ser a presença da ausência. Logo, a fala não pode ser representada pela escritura, já que elas são recursos distintos, pois, a fala, colocada como natural, precisaria da escritura para ser representada e, desta forma, perderia a característica da “essencialidade”.

Por outro lado, o suplemento, também é vicário. Pois ele se coloca no lugar da fala, diferindo desta suposta presença, que se quer ser representada. Ele coloca-se no lugar da presença, substituindo-a e cumulando-a de um vazio que nunca é preenchido, tornando-se um *devoir a ser*.

Trazendo para o estudo do poema, o que pode ser percebido é que, ao se apropriar de Maysa, o *eu lírico* utiliza esta noção de *suplemento*, pois, ao mesmo tempo em que usa as imagens de uma Maysa factual, para dela falar, questiona sobre outras representações que não estavam previstas pelo sistema, elaborando outras imagens que diferem da “original”. Neste momento, Maysa faz-se *suplemento* de Maysa e promove o *distanciamento por deferimento*, na medida em que se aproxima da manutenção de uma representatividade, que já não existe na personagem factual.

A apropriação pode ser aproximada do *suplemento*, que abre espaço para a fluidez dos sentidos e adentra por terrenos movediços, não apenas por contestar valores da cultura clássica, que reverberam até os dias atuais, mas também, por trazer esse acréscimo a algo que se apresenta como completo. A ideia do binarismo é quebrada ao propor outras abordagens fora desta estrutura, que se quer repetida.

O que nos interessa é esta (des) estruturação promovida pelo *suplemento*, acerca de uma *identidade de mulher*, que substitui pela *identificação de mulheres*. Dessa forma,

comunga com o que é mutável, marca-se pela presença e pela ausência, alimenta-se daquilo que não pode ser representado, mas ao mesmo tempo, promove fissuras numa suposta origem, com o objetivo de ressignificá-la, tirando, conseqüentemente, a representação feminina do plano da naturalização e ou da essencialização.

Mas o suplemento supre. Ele não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua *em-lugar-de*; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que *substitui*. Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente a positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em alguma parte, alguma coisa não pode ser preenchida de *si mesma*, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e procuração. O signo é sempre o suplemento da própria coisa (DERRIDA, 2008, p. 178).

É possível perceber este vazio que nunca é preenchido, este adiamento de uma significação, que nunca vem, nos versos citados anteriormente; nos inomináveis *isto*, *isso* e *aquilo*; nas perguntas que não têm respostas e que se propagam fazendo ressoar a indeterminação.

[...]
“Maísa não é isso
Maísa não é aquilo
Como é então que Maísa me comove me sacode me buleversa me hipnotiza?
[...]
A boca de Maísa é isto isso e aquilo
Quem fala mais em Maísa a boca ou os olhos?
[...]
(BANDEIRA, 1993, p. 257).

Esta apropriação da personagem pelo poeta é revelada logo no título do poema, na troca da letra *y* pela letra *i* do seu nome. Maysa passa a ser *Maísa*. Talvez tenha sido um truque do poeta para escrever um poema para uma mulher que não pode ser descrita como una, mas como múltipla, como sugere Irigaray em *Esse sexo que não é uno* (2009). Ou seja, uma personagem que se multiplica não em representações já postas, mas em inúmeras que poderão vir a ser, ou melhor, vir a ter, já que a identificação pode ser revisitada com possibilidades de modificações. Apesar de haver oposição entre as teorias de Judith Butler e Luce Irigaray, sobre a perspectiva da construção do gênero,

aqui é possível observar um vínculo interpretativo no que diz respeito à questão da *identificação*.

Ao escolher escrever Maísa e não Maysa, Bandeira – como é típico de sua linguagem poética – apenas simplifica o nome com intenção de torná-lo mais acessível, através da simplificação da escrita? Ou a intenção do poeta é apropriar-se no sentido de rever esta personagem por outro viés que não das taxativas reiteraões sobre ela? Ou ainda, a apropriação cumpre apenas este papel, ou é uma forma de ratificar esta indeterminação que o autor sugere no poema?

Se a opção for apenas pela simplicidade típica da escrita bandeiriana, deixar-se-á de lado a alusão e aproximações entre o simples, o natural e o essencial feitos à sua poesia por inúmeros críticos literários⁵. Que o poema possui uma linguagem que beira à narração é possível afirmar, mas trata-se de uma simplicidade inquietante e não essencializada. É questionadora e tem como objetivo instaurar uma crise no seio do poema quanto à determinação ou à conceituação sobre quem “é” Maysa. O próprio poeta, ciente deste traço de sua escrita, reitera estas discussões “Muito simplesmente/ Maysa não é isso mas Maysa tem aquilo”.

Bandeira opta pelo paradoxo, ao colocar o simples como indefinível? O uso da palavra “simplesmente” entra em conflito com “isso” e “aquilo”, pois o inominável, como já foi visto, não pode ser simples. No caso em questão, é complexo, uma vez que não possui uma conceituação básica, que reflita as predisposições atribuídas à mulher pela metafísica ocidental.

Tomaz Tadeu da Silva (2003) define a identificação como esta construção transitória, em que o sujeito se permite “montar-se” e “desmontar-se”, através do agenciamento, da ação questionadora construtiva sobre a cultura em que está inserido.

A identificação é, pois, um processo de articulação, uma saturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção. Há sempre “demasiado” ou “muito pouco” – uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade (SILVA, 2003, p. 106).

Este espaço aberto da identificação, esta *brissura*, é posta com o objetivo de deixar a personagem num estágio *de devir*. Ao se apropriar da personagem, a começar pela mudança na escrita do seu nome, Bandeira revê as várias representações de mulher, colocadas sobre a figura de Maysa: contestadora, boêmia, artista- como é mostrado na minissérie- e outras que não condiziam com as representações típicas para as mulheres de sua época. Porém, não nega, mas questiona e sugere que estas não são definições, que conseguem abarcar a figura de Maísa, confirmando, de certa sorte, a permanência do binarismo essencializado presente na cultura ocidental, o que o sujeito feminino *é* e o que ele *não é* – assim como outras categorias fixadas – ou seja, o poema questiona não apenas a configuração tradicional feita para a mulher, mas também, aquela que seria considerada a quebra de tais paradigmas, colocados no outro lado do polo binário.

Butler, em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2008), não fala em identificação, mas tece considerações acerca de um espaço, em que as normatizações de gênero dividem o espaço com outras que não condizem com as eleitas pelo *telos*. O lugar que pudesse reunir todas as identificações, de acordo ou não com o estatuído, e que não fosse fechado à entrada ou saída de nenhum sujeito. Ela fala da coalizão aberta, como já foi discutida no segundo capítulo. Neste espaço, a categoria não seria fixa, mas, por conta da sua instabilidade, estaria constantemente sendo redimensionada de acordo com os sujeitos que dela fizessem parte.

O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativas instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; tratar-se-á de uma assembléia que permite múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor (BUTLER, 2008, p. 37).

A protelação de uma *identificação*, como já foi discutida anteriormente, nunca se completa, num processo não apenas de afirmação, mas também de necessário estranhamento diante de representações fixas de gênero e de acolhimento daquelas não conhecidas. Confirmando-se no poema de Bandeira, uma vez que a personagem torna-se desconhecida, não podendo ser fechada numa identidade, mas somente colocada na via da indeterminação.

Essa é a Maísa da televisão
A Maísa que canta
A outra eu não conheço não
Não conheço de todo
Mas mando um beijo para ela.
(BANDEIRA, 1993, p.258).

O *isto*, *isso* e *aquilo* encontram aqui uma possível significação. Concretizam a indeterminação deste sujeito, que está em processo sobredeterminado, impossível de controlar, pois não se enquadra nas normas legais de representação. A figura feminina encontra-se neste “efeito de fronteira”, de que fala Tomaz Tadeu (2003), não há como limitá-la a um protótipo de mulher, já defendido pela racionalidade ocidental. Assim, a apropriação é uma das estratégias utilizadas pelo poeta para reiterar esta indeterminação.

A identificação é, pois, um processo de articulação, uma saturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção. Há sempre “demasiado” ou “muito pouco” – uma sobredeterminação de uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade. Como todas as práticas de significação, ela está sujeita ao “jogo” da *différance*. Ela obedece à lógica do mais-que-um. E uma vez que, como num processo, a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de “efeitos de fronteiras”. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora- o exterior que a constitui (SILVA, 2003, p. 106).

Esta afirmação comunga com os princípios da *différance*, defendidos por Derrida (2008), assim como com o processo da indeterminação discutido aqui. A *différance* também é formulada no *entre-lugar*, ou seja, ela não é aquilo que já foi dito, mas precisa deste “dito” como referência. E não apenas por isso, assim como o *deferimento* ou adiamento de uma significação, que está postulada e que nunca se concretiza, pois está em processo, aberta a outras possibilidades, Maísa também está.

Desta forma, os pronomes demonstrativos usados por Bandeira são recursos de adiamento, a fim de que a significação do conceito de Maísa, de mulher, esteja sempre em aberto, sem nunca ser concretizada. O poema pode ter uma linguagem simples, mas definir quem é este sujeito feminino do poema é mais complexo, pois implica em questionamentos à construção da identidade, e conseqüentemente à formação de um sujeito feminino ocidental. O que não é uma tarefa fácil, já que este processo crítico vai de encontro à construção de uma herança representacional, que se perpetua há séculos,

demandando, assim, posições que interferem no cerne destes paradigmas, muitas vezes engessados por práticas cotidianas de manutenção do *status quo* relativo às concepções dos modelos de mulheres.

Além disso, o uso do *i* pelo *y* extrapola a simples troca de letras, é uma inversão de lugares daqueles, que não mais ocupam a determinação metafísica, mas assumem a crise da instabilidade de sujeito, que não conseguem se fixar numa categoria fechada. Manuel Bandeira apropria-se do nome da personagem para enfatizar a indeterminação do sujeito feminino. O espaço onde esta indeterminação fica evidente é posto no poema, como já foi visto, através de vários recursos estilísticos. Porém, é preciso que se chame atenção, também, para o discurso utilizado por Bandeira para evidenciar esta tomada de posição a favor da indeterminação.

Ao propor revisitar, através da apropriação, o sujeito Maísa, Bandeira faz o percurso – no sentido de questionar a representação – pois coloca em evidência o que foi discutido no segundo capítulo do presente trabalho, sobre a quebra dos paradigmas representacionais. Ao mostrar como não é possível determinar Maysa, Bandeira corrobora com as considerações feitas sobre a construção do gênero pautada na performatividade, defendida por Judith Butler (2008). Ou seja, numa configuração de gênero e de mulher que podem ser quebradas, enquanto repetição de uma matriz. Ela está constantemente sendo redefinida, através de identificações, que podem ser reificadas ou não. Esta (in)definição, do que seria este sujeito feminino, pode ser justificada, também, na citação abaixo sobre a cópia e o simulacro, trazida por Deleuze:

Se dizemos do simulacro que é uma cópia de uma cópia, um ícone infinitamente degradado, uma semelhança infinitamente afrouxada, passamos à margem do essencial: a diferença de natureza entre simulacro e cópia, o aspecto pelo qual formam as duas metades de uma divisão. A cópia é uma imagem dotada de semelhança, o simulacro, uma imagem sem semelhança. O catecismo, tão inspirado no platonismo, familiarizou-se com esta noção: Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, mas, pelo pecado, o homem perdeu a semelhança embora conservasse a imagem. Tornamo-nos simulacro, perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética. A observação do catecismo tem a vantagem de enfatizar o caráter demoníaco do simulacro. Sem dúvida, ele produz ainda um efeito de semelhança; mas é um efeito de conjunto, exterior, e produzido por meios completamente diferentes daqueles que se acham em ação no modelo. O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude. Eis porque não podemos nem mesmo defini-lo com relação ao modelo que se impõe às cópias, modelo do Mesmo do qual deriva a semelhança das cópias.

Se o simulacro tem ainda um modelo, trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada (DELEUZE, 1998, p. 263).

Assim, não há nenhum comprometimento do *eu lírico* com o fato de Maysa ser um sujeito pertencente ao mundo factual⁶, mas como este sujeito feminino deve ser revisitado para dar espaço a outras representações que não à da cópia, daquela que se reproduz apenas. É necessário que se trate, neste momento, de dois espaços divididos por uma linha tênue: o factual e o ficcional. É lógico que o poema estudado não possui as características típicas do gênero narrativo. Mas, como não é possível mais, na literatura contemporânea, delimitar este tipo de divisão- assim como de várias outras- pode-se pensar em Maísa como a ficcionalização de Maysa? Mas, também, é preciso lembrar que as discussões aqui processadas vão de encontro à concepção clássica de representação, portanto, de modelo, de uma matriz, que serve como base para construção de outro, que represente, idealmente, a origem.

Nesse sentido, não há como pensar Maísa como cópia de uma matriz Maysa e nem as duas como cópia de uma matriz originária de mulher, que represente, literalmente, a categoria de mulher delimitada pela metafísica ocidental. Além dos interstícios culturais, que interagem na formação de um sujeito, dito como feminino, há ainda, a distância entre aquilo, que é posto no pré-discurso de uma origem, e o que é “copiado” a partir deste. No entanto, é possível observar que a matriz se torna *rastro*⁷ e não mais a cópia fiel de uma origem.

O *rastro* pode ser percebido neste simulacro que não é mais a cópia fiel da origem, mas, que é criado nos interstícios culturais, produzido no *entre-lugar*, que não tenta defini-lo pelo modelo da cópia. O simulacro reside, então, no espaço da indeterminação. Este é o local fértil para produção, e não reprodução, de identificações subversivas das identidades.

Maísa não é um corpo
Maísa são dois olhos e uma boca
Essa é a Maísa da televisão
A Maísa que canta
A outra eu não conheço não
Não conheço de todo
Mas mando um beijo para ela (BANDEIRA, 1993, p. 258).

No fragmento acima, é possível verificar como o *eu lírico* afirma o seu não comprometimento com a cópia. Ele investe na apropriação, ou seja, afirma que a personagem discutida ali não é a mesma da vida factual. Portanto, não pode ser tomada como uma cópia desta, mas, há nela traços das características, que são colocadas como inerentes à da personagem factual, como o *rastro*. Ela pode ser pensada como o simulacro, não apenas porque este compartilha das discussões feitas sobre o *entre-lugar*, mas, também, por carregar, na sua construção, traços inerentes à personagem factual, que, também, não pode ser vista nem como origem, nem como cópia. Mas, como uma produção residente no *entre-lugar*, tanto quanto a Maísa de Bandeira.

Outro ponto a ser ressaltado é a definição que Bandeira tenta fazer de Maísa, através da associação dos olhos e da boca, como atributos inerentes à personagem, em detrimento da não-valorização do corpo da personagem. A insistência do poeta, em tentar definir Maísa, através de palavras que sugerem as formas de expressão mais marcantes da cantora, como os olhos e a boca, pode mostrar a tentativa de Bandeira de procurar traçar um perfil identitário da artista, utilizando duas marcas de sua possível personalidade: a boca, que canta, e os olhos que desafiam os paradigmas sociais das décadas que antecedem à segunda onda feminista.

Por outro lado, ao negar a corporalidade de Maísa o poeta, além de não aceitar a associação entre mulher e um corpo delimitado para concretizar este sujeito feminino, também, abre espaço para as concepções sartreanas, e que Simone de Beauvoir (2009) corrobora, da divisão entre corpo e mente, sendo o homem transcendental e a mulher, corporificada – já discutida no primeiro capítulo. O que pode ser feito aqui, então são duas leituras. Ao negar a corporalidade de Maísa, Bandeira a “liberta” do status biológico, porém, há o incentivo para que a personagem alcance a transcendência tão cara ao masculino. O que irá colaborar com as discussões feitas sobre o *entre-lugar* como espaço de indeterminação de um sujeito feminino, ou melhor, dito feminino.

Sabe-se do uso de atributos corporais para definir as mulheres e como estas características essencializadas estão ligadas ao jogo do poder como já foi discutido no capítulo anterior, portanto, a escrita do poeta revela este paradoxo que é estar no *entre-lugar*, entre um discurso já validado culturalmente e em um outro em contraponto, mostrando como é possível que características distintas possam comungar num mesmo

espaço, sendo a significação do sujeito Maísa protelada, com o intuito do não fechamento da representação feminina.

É notório este caráter paradoxal nos versos a seguir:

Os olhos e a boca de Maísa se entendem os olhos dizem uma coisa e a boca
[de Maísa se condói se contrai se contorce como a
[ostra viva em que se pingou uma gota de limão.
A boca de Maísa escanteia e os olhos de Maísa ficam sérios meu Deus como
[os olhos de Maísa ficam sérios e como
[a boca de Maísa pode ser amarga!
Boca da noite (mas de repente alvorece num sorriso inefável)”
(BANDEIRA, 1993, p. 257).

Boca e olhos, que se entendem numa postura subversiva, parecem entrar em conflito com o sorriso inefável. O paradoxo acontece, no poema, como ratificador da apropriação. Ou seja, esta ideia paradoxal corrobora com a validação da personagem no *entre-lugar*, na medida em que este é posto como local da indeterminação do gênero feminino.

Assim, fica clara a indeterminação de uma categoria de mulheres no poema, pois as estratégias e recursos utilizados pelo autor- recursos estilísticos, utilização da linguagem que suscita determinado discurso- dão margem aos questionamentos feitos à *doxa* patriarcal que impõe imagens de mulheres perpetuadas pela tradição e que devem ser questionadas no próprio seio desta, fazendo com que os discursos possam ser repensados, não como algo naturalizado, mas como um jogo de poderes, em que a disposição dos sujeitos devem ser avaliadas e ressignificadas de dentro do próprio discurso.

Referências

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer e fazer: palavras e ação*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Arts Médicas, 1990.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. Maísa, p. 257-258.

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: _____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luis Roberto Salinas Fortes. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 260-271.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DERRIDA, Jacques. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: _____. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 149-178.
- FOUCAULT, Michael. *História da sexualidade: a vontade de saber*. 15. ed. São Paulo: Graal, 2009. v. 1.
- IRIGARAY, Lucy. *Esse sexo que no es uno*. Traducción de Raúl Sánchez Cedillo. Madrid: Akal, 2009.
- MAYSA: quando fala o coração. Direção: Jayme Monjardim. Produção: Guilherme Bokel. Edição: José Carlos Monteiro e Ubiracy de Motta. Texto: Manoel Carlos Gonçalves de Almeida e Angela Chaves. Rio de Janeiro: Globomarcas, 2009. 3 DVDs (9hs), Dolby digital 2.0.
- NETO, Lira. *Maysa: só numa multidão de amores*. 7. ed. São Paulo: Globo, 2009.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

Recebido em 31/03/2012
Aprovado em 29/10/2012

¹ Apesar de não conceituar as diferenças desta forma. Ele ainda chama de identidade, porém, suas discussões acerca do tema geram a ideia de que é possível a existência de “identidades” de gênero que não estão contidas na bipolaridade de sexo/gênero. É desta afirmação que Judith Butler se apropria para defender a teoria da *performatividade*.

² Na noite, em que Maysa foi entrevistada no programa *Preto no Branco* da TV Rio, que colocava na berlinda personalidades da época, Manuel Bandeira, presente entre os intelectuais que faziam a segunda parte do programa, perguntou para a cantora por que ela fazia aquela cara feia quando dava boa-noite no seu programa. Ao que Maysa respondeu: “É porque, querido, até hoje eu não sabia que você estava me

assistindo. Se soubesse, em vez daquele *boa noite*, eu teria mandado um beijo para você” (NETO, 2009, p. 111).

³ Judith Butler (2008) se apropria do conceito de *performatividade* de J. A. Austin (1990). Segundo o autor, a linguagem tem dois tipos de proposições: aquelas que descrevem algo e aquelas que têm o poder de efetivar este algo. Estas últimas são chamadas de performativas. Mas, em alguns casos, as proposições descritivas podem transformar-se performativas. Como, por exemplo: Você é mulher, logo, você deve ser caseira, caridosa, gentil, doce e submissa.

⁴ A cultura ocidental faz com que a grande maioria das mulheres tenha uma preocupação exacerbada em cumprir com uma estética feminina que agrada ao conceito que se faz de mulher e Maysa parece não ter fugido à regra. Ao tocar, nesta questão, Bandeira traz para o poema um traço da Maysa fátual: a preocupação com o corpo, pois esta passou por vários procedimentos, entre dietas, remédios e cirurgias para atingir o “corpo perfeito”.

⁵ Gilda Candido e Antonio Candido escrevem na introdução ao livro *Estrela da vida inteira* (1993): “É ainda a adesão fervorosa à realidade material do mundo que parece explicar a espontânea naturalidade da sua poesia, que tem a simplicidade do requinte”.

⁶ Essa palavra será utilizada pela ausência de outra que exponha a ideia de diferenciação entre a personagem do poema, Maísa, e a pessoa de *carne e osso*, Maysa, sobre quem o poema trata.

⁷ Derrida fala que o rastro é a perpetuação da matriz em forma de eco, ou seja, não mais a cópia fiel, mas apenas traços dela: *o rastro* (2008).