

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

LUÍS GUSTAVO PEREIRA CAMINHA

**O MARGINAL DO MARGINAL:
GÊNEROS E SEXUALIDADES NA OBRA DE LEILA
MÍCCOLIS**

Porto Alegre

2019

LUÍS GUSTAVO PEREIRA CAMINHA

**O MARGINAL DO MARGINAL:
GÊNEROS E SEXUALIDADES NA OBRA DE LEILA MÍCCOLIS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do título de licenciado em História.

Orientador: Prof. Temístocles Américo César

Porto Alegre

2019

LUÍS GUSTAVO PEREIRA CAMINHA

**O MARGINAL DO MARGINAL:
GÊNEROS E SEXUALIDADES NA OBRA DE LEILA MÍCCOLIS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito final para a obtenção do grau de licenciado em História.

BANCA EXAMINADORA:

Ms. Daniela Oliveira Silveira
IFE - PB

Prof. Dra. Mariluci Cardoso de Vargas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Prof. Dr. Temístocles Américo César
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
Professor Orientador – Presidente da Banca Examinadora

Porto Alegre, 1 de julho de 2019.

ABSTRACT

This paper aims to provoke internal and external questionings to the work of Leila Míccolis, a Brazilian poetess who possess in her production themes that surround, question and enquire regarding gender and sexuality, during the Brazilian dictatorial period (1964-1985). This monography considers Leila's work as a capable element for projecting possibilities of life and subjectivation of sexuality and gender, at a time when the publication of heretical artistic manifestations were even more demolished than in our democratic times. It was sought and found a poetry that brings the reader inside the poem to attack it with its own life, working concepts that, at the same time that wounded the morale of the dictatorial regime, hurt the concept of a nation from the regime. Therefore, it is perceived the importance given to the themes referring to sex in the censorship and less to the political character of the poems.

Key words: poetry. Gender. Sexuality. Censorship. critical culture

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo provocar questionamentos internos e externos à obra de Leila Mícolis, poetisa brasileira que possui em sua produção temáticas que circundam, perguntam e questionam o gênero e a sexualidade no período ditatorial brasileiro (1964-1985). Este trabalho pensa a obra de Leila como um elemento capaz de projetar possibilidades de vida e de subjetivação da sexualidade e do gênero, em tempos em que a publicação de manifestações artísticas heréticas eram ainda mais demonizadas do que em nossos tempos democráticos. Procurou-se e achou-se uma poesia que traz o leitor para dentro do poema para agredi-lo com a própria vida, trabalhando conceitos que ao mesmo tempo em que feriam a moral do regime ditatorial, feriam a ideia de nação do regime. Assim, entende-se a importância dada aos temas referentes ao sexo na censura e menos ao caráter político das obras.

Palavras Chave: Poesia. Gênero. Sexualidade. Censura. Crítica da Cultura.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO A UMA CONVERSA SEM LINHAS	6
2 CASCOS E CARÍCIAS: POESIA EM DIREÇÃO A IR, E SE DISSEREM PARA PARAR?	18
2.1 GAVETA DA SOLIDÃO.....	19
2.2 IMPRÓPRIO PARA MENORES DE 18 AMORES (1976)	23
2.3 SILÊNCIO RELATIVO (1977).....	27
3. O QUE ME OCORREU PARA TERMINAR, POR AGORA	33
REFERÊNCIAS	36

1. INTRODUÇÃO A UMA CONVERSA SEM LINHAS

O objetivo desse trabalho é compreender, criar e pensar os meios e os caminhos para a diversidade de pensamentos que deságuam na obra de Leila Mícolis. Não se trata aqui de direcionar o leitor a um certo sentido que se pensa ser a proposta da autora, mas antes pensar no fluxo contínuo de diferentes referentes e referenciantes¹, elementos que circulam em sua obra nos significados pulverizados em signos que atacam outros signos no movimento de produzir caminhos.

O que se discute e se debate nesse trabalho é o frenesi, o delírio, a excitação e o arrebatamento que pode causar uma poesia em um leitor, seja ele censor de um departamento policial nas décadas da ditadura ou o leitor que o primeiro busca “proteger”. Chegar ao lugar hipotético que o sensor acredita, e chegar no lugar onde o leitor chegará é o anseio desvairado desse trabalho. Desvairado porque quer atrapalhar o exercício histórico de contar e colocá-lo no devir-pensamento filosófico, de pensar em uma experimentação:

Pensar é experimentar, mas a experimentação é sempre o que se está fazendo — o novo, o notável, o interessante, que substituem a aparência de verdade e que são mais exigentes que ela. O que se está fazendo não é o que acaba, mas menos ainda o que começa. A história não é experimentação, ela é somente o conjunto das condições quase negativas que tornam possível a experimentação de algo que escapa à história. Sem história, a experimentação permaneceria indeterminada, incondicionada, mas a experimentação não é histórica, ela é filosófica (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.142).

Estes caminhos, possuem na experimentação um discurso que aponta signos para convocá-los e colocá-los em movimento. Como fluxo, os reordena e os tenciona, deslocando-os e criando assim, novos signos numa oficina interminável de ler e escrever sensações. Um contradiscurso que fala, toca e quer ser tocado. Para acompanhar Citelli (1994) quando diz:

Lemos através de um campo quase infinito de possibilidades expressivas. Por isso, ao pensar em conceitos de leitura é necessário considerar o abrangente princípio segundo o qual todos lêem o tempo todo (CITELLI, 1994, P.46).

¹ Referentes: os que nos trazem e tentam dizer. Referenciantes: quem nos diz e de que ponto pode falar naquele momento.

Existe um recorte específico de tempo e obra que esse trabalho busca pensar, e se trata de um período no Brasil, em que transcorridos quatro anos do golpe civil-militar de 1964 se agudiza uma de suas formas de controle e repressão do pensamento: a censura. A partir de 1968, com a criação do Ato Institucional nº 5 (AI5)², as formas de controle e repressão das manifestações artísticas se torna mais aguda por essa relativa legitimidade dada por parte do Estado Brasileiro.

Leila Míccolis tem obra escrita e divulgada desde 1963, e publicada a partir de 1965 com o livro *Gaveta da Solidão*, com o qual começa nossa viagem analítico-criativa que percorrerá três obras da autora no período ditatorial, são elas: *Gaveta da Solidão* (1965), *Impróprio para menores de 18 anos* (1976) e *Silêncio Relativo* (1977).

Leila nasceu na cidade do Rio de Janeiro, graduou-se em direito em 1969 na Faculdade Nacional de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Exerceu a profissão até 1977, quando passou a dedicar-se integralmente à literatura. Ela passa a atuar como contista, dramaturga e roteirista de cinema e televisão (BEZERRA; MÍCCOLIS, 2000).

Este trabalho quer dizer mais do que o não dito, e quer olhar para o motivo, o porquê que não se pode dizer ou questionar esse lugar. Quer colocá-lo em movimento para entendê-lo e questioná-lo. O movimento entendido como acontecimento potente, de experimentação do vivido e escrito, emprestado de Deleuze, o “acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (DELEUZE, 2000, p.152).

Ampliando a noção de acontecimento, teremos possibilidade de tomar a leitura e suas relações com o leitor como objeto para o qual esse trabalho quer ver e (des)ver, olhar e desfrutar no movimento de criação. Mas por esse caminho transbundante de criação e leitura, em que local se encontra esse trabalho? Ou melhor, que nuances esse trabalho quer colocar a ver, ou mais pragmaticamente, qual o seu objetivo?

O objetivo é contrapor deias e gerar perguntas a respeito dos limites discursivos de que o Regime Militar coloca sobre o que atenta contra a “moral e os bons costumes”, trabalhando em cima do que pode e não pode, mas antes disso escrutinar a moral do regime

² “Autorizava o presidente da República, em caráter excepcional e, portanto, sem apreciação judicial, a: decretar o recesso do Congresso Nacional; intervir nos estados e municípios; cassar mandatos parlamentares; suspender, por dez anos, os direitos políticos de qualquer cidadão; decretar o confisco de bens considerados ilícitos; e suspender a garantia do habeas-corpus. No preâmbulo do ato, dizia-se ser essa uma necessidade para atingir os objetivos da revolução, com vistas a encontrar os meios indispensáveis para a obra de reconstrução econômica, financeira e moral do país” (D’ARAUJO, Maria Celina, s.d.).

militar. A partir de estudos de colegas historiadores que pesquisaram a fundo a censura, dos conceitos de imoralidade de obras do mesmo tipo censuradas, poderemos compreender a “imoralidade” da obra de Leila Míccolis e sobre os discursos que sustentam a imoralidade de obras no regime.

Compreendendo esses registros como uma narrativa do que não pode encontraremos o que se pode, não para encontrar um motivo, uma origem, uma resposta mágica, mas antes, buscar as camadas que constituem esses processos e seus avanços sobre a literatura de Leila.

A principal interrogação deste trabalho foi como determinar a moral da época, como dar o tom do que pensavam e o que argumentavam as mulheres e os homens da censura. A tática de criação aqui, é olhar para as ideias morais contidas nos discursos que constroem a imoralidade/moralidade, e pensá-los como a moral legítima que está atrás (tanto como posição espacial/linguística como o atrás de perseguição) da ilegítima. Artimanha artística/teórico/metodológica considera que:

A ordem moral dominante pode ser mais bem interpretada em termos de controle social. Trata-se de uma construção particular da realidade de caráter fluido e mutável, mas, sobretudo hegemônica, quando se trata de processar e punir, através da ação burocrática, as outras formas insubmissas da moral (MAGALHÃES, 1991, p.20).

Quando olhamos o outro a partir dessa “regra moral” sendo atacado e colocado no lugar de punido, é possível olhar o seu reflexo no espelho das acusações, e nele enxergar os modelos a serem seguidos. Modelos esses, que tem como característica o fato de serem fluídos e mutáveis no largo tempo, mas que arrasam quarteirões de experiências, vivências e existências, quando no contexto vivo em que esse trabalho se propõe a analisar.

Conseguindo olhar para essa confusão que se traduz em poesia e prosas que a vida rimou em um espaço de tempo ditatorial, podemos pensar nas análises propostas por este trabalho como um tentar ver, como uma aproximação afetiva dos sentimentos que estão e que escapam. A leitura de Leila Míccolis possui força e fluidez, pois se configurou como uma ameaça à força e rigidez do regime.

Portanto a preocupação desse trabalho é quase oficineira, quando tenta lançar mão do que Patrícia Cardinale Dalarosa (2012) chama de um “estado de revezamento”:

[...] cuja preocupação maior está justamente no jogo não discursivo, no qual os enunciados imagéticos aparecem de modo disperso heterogêneo, em um estado tal

de revezamentos que permite troca de posições, supressões, substituições e aparições descontínuas, em estado dançante, molecular e caoide. (DALAROSA, 2012, p.28).

Pode ser que a leitura seja uma boa possibilidade de entendermos a vida que se passa nas pequenas histórias, nas existências que são demonizadas. Podemos imaginar ainda a vida de alguém que é fluido em um mundo binário, alguém que “é mulher”, mas nasceu em “corpo de homem”, alguém que “é homem” e nasceu em “corpo de mulher”, ou alguém que precise se encaixar, para não sair da caixa para sempre.

Leila Mícolis denominou “Sangue Cenográfico” a reunião de toda a sua obra: sangue que pode ser de suas dores, amores, corrosões, lutas e disparates postos em cena, para fazer rir e fazer chorar, para fazer amar e fazer gozar, para fazer refletir e fazer esquecer, para fazer lembrar e ressignificar. Concordando com Petit (2009), talvez, para fazer um:

[...] desvio vital, que conduz as vias desconhecidas, em ruptura com a situação de cada um, recoloca em movimento o desejo, permite recarregar o coração, reencontrar, sob as palavras emoções secretas compartilhadas, um pano de fundo de sensações, um laço coma infância; e que torna a movimentar o pensamento (PETIT, 2009, p.284).

Arrebentar. Babar, sem ser gentil. É isso que a poesia de Leila quer, quer andar para ser expulsa, e ser expulsa para poder andar, e nesse movimento, estranhar e ser estranhada para mover estilos, pensamentos, dogmas, colocando-s em cheque e disputando-os, se configurando como o horror no centro de mesa.

Arrebentar o lábio macho
E parir pela boca
Babar no papel
Sem escolher palavras gentis,
Incomodando
Como estrume no meio da sala atapetada.
(MÍCOLIS, 2013, P.68)

Ao enfrentar dogmas e parâmetros em vida e em poesia, Leila Mícolis (2008) perde o tino, não fala mais contra a ditadura, considerando que esse carpete se encontra nas universidades, nas cidades, na família, na vida acarpetada, e é assim que, nas palavras da autora, aconteceu a produção da biotônica geração dos anos 70:

Falávamos (e falamos) de uma repressão mais ampla, não só a proveniente de regimes de exceção. Nosso alvo maior eram (e são ainda) os autoritarismos sutis tão arraigados que são quase imperceptíveis nas relações familiares, sexuais,

consumistas, afetivas, ecológicas, etc. As palavras de ordem vazias. As hipocrisias, os pseudos-moralismos, o ensino cotidiano da submissão, da omissão e do acomodamento. O lixo debaixo do tapete. Contestávamos a micro-física do poder, que está presente em todos os tipos de regimes políticos, infelizmente (MÍCCOLIS, 2008).

A conversa é sem linhas, mas tem alguns nortes, são eles a loucura em que se lhe colocam Leila Míccolis, ela retribui e os coloca neles. É nessa tentativa de interpretar e articular falas que aparecem respostas ao presente. Ao mesmo tempo são desenhos para o futuro. Futuro e presente organizados para olhar para o passado e confundir os estratos que os definem.

Delimitar lugares, orientar buscas, impor coisas às palavras, a poesia de Leila vai de encontro a uma moral que a ataca. Quer estrebuchar a realidade dos gêneros para ampliar os horizontes da norma, sendo um prato indigesto a paladares monolíticos.

O que se objetiva nesse trabalho é identificar e escrutinar o passado, para perseguir um projeto de moralidade que tem como panteão histórico o regime militar, mas que marca, até a contemporaneidade, um discurso das sexualidades que insiste em construir o outro do sexo para se constituir modelar. Essa experimentação teórico/artístico/metodológica procura nas poesias de Leila Míccolis, as vozes silenciadas, as sexualidades divergentes, as ondas por onde vem e vão o comportamento sexual, que ao provocar, convoca a repressão a falar – ou melhor, escrever – na forma de processos, seus motivos, para calar essas vozes ou constituir mordanças.

Mais do que procurar, acha e pensa junto delas as intencionalidades que motivam a censura, sem a pretensão de propor que a censura a livros seja vista como um feito inédito no período ditatorial que começa em 1964, mas antes entender as imbricações e justificativas para tal censura. Olhando a partir do belvedere que nos oferece Deonísio da Silva (1996), é possível entender para onde este trabalho olha e por quais caminhos transita (e é transitado) e atravessa (e é atravessado). Quer-se vislumbrar e compreender as criações de sentido linguísticas que orientam discursos e signos³, utilizadas para operar valores de verdade que pretendem justificar a interdição de obras que contemplem diferentes sexos, corpos, desejos, dores, amores e assemelhados. Diante dessa paisagem, pretende-se olhar como nos estimula Deonísio da Silva, invertendo:

³ “Chega mais perto e contempla as palavras. Cada uma /tem mil faces secretas sob a face neutra /e te pergunta, sem interesse pela resposta, /pobre ou terrível, que lhe deres: / Trouxeste a chave?” (ANDRADE, 2012, p.11)

[...] a questão da anomalia da censura, que seria temporã e passageira, vicejando somente em ciclos autoritários que lhe permitiram mutilar obras e perseguir autores, para situar essa suposta anomalia num quadro novo, deslocando-se a questão, pois a censura a obras literárias, longe de configurar como excesso ou desvio, aparece historicamente como norma (SILVA, 1996, P.14).

Aqui se estabelecem alguns lugares para vislumbrar e adentrar o que este trabalho quer alcançar, na medida em que a análise sai do plano meramente narrador do acontecimento e qualificador de discursos e parte para a arena, para olhar tudo que o cerca⁴. Essa é a forma pela qual este trabalho quer contribuir para outra forma de contar a história das sexualidades no período ditatorial brasileiro de 1964 até 1985. A reflexão, não apenas das formas de repressão e manifestação literário poética, mas também sobre os motivos, justificativas, legitimações e estruturas de pensamento/sensação que atuavam na poesia de Leila Míccolis e nas justificativas para a censura de obras que versassem sobre as mais diversas – e infinitas – formas de manifestação da sexualidade.

O diálogo é um desejo fremente e um exercício constante, ao longo deste processo de pesquisa houve a preocupação de que a escrita não estivesse compromissada em construir uma dicotomia entre as identidades militares e dos corpos e sexualidades que compõem a obra da autora. Procurou-se levar o movimento de pensamento para apreender e entender, para então, questionar e voltar a perguntar, sempre em fluxo. Para tanto, é importante que passe pelas reflexões até aqui apresentadas, a noção de que, mais do que uma contraproposta moral, se configura como uma análise do “sexo colocado em discurso” (FOUCAULT, 2017, p.16).

Mudando a lente, porém sem deixar de acompanhar as outras, pode-se pensar na construção discursiva de que a poesia de Leila produz, ao mesmo tempo em que há outros discursos circulantes, viajantes e construtores, que disputam a todo tempo, inclusive enquanto você lê este texto.

Na análise de Foucault o que ocorre, antes de um silenciamento dos discursos sobre o sexo, há uma profusão de discursos que nas suas construções do diferente, estranho, herético, ao mesmo em tempo em que cria os mais variados “tipos de sexualidade”, “tipos de corpos”, “tipos de gênero” forja o outro desse espelho. Esse “outro”, como locus de produção de discursos, que surge do que antes era denominado como o desviante, e que “fala

⁴ “[...] remar contra a maré numa canoa furada / Somente para martelar um padrão estoico-tresloucado / De desaceitar o naufrágio / Criar é se desacostumar do fado fixo / E ser arbitrário / Sendo os remos imatérias / (Remos figurados no ar pelos círculos das palavras” (SALOMÃO, 2014, p.293).

prolixamente do seu próprio silêncio” (FOUCAULT, 2017, p.13). Assim, importa tanto calar, quanto – ou mais – classificar quem está falando, o que sabe e, se pode falar. Dessa forma:

A mecânica do poder que ardorosamente persegue todo esse despropósito só pretende suprimi-lo atribuindo uma realidade analítica, visível e permanente: encrava-o nos corpos, introduz-lo nas condutas, torna-o princípio de classificação e inteligibilidade e o constitui em razão de ser e ordem natural da desordem (FOUCAULT, 2017, p.49).

Justifica-se este trabalho por procurar repostas de todos os pontos e, assim, formular melhor as perguntas e construir melhor as repostas sempre temporárias, principalmente neste momento do cenário político brasileiro, em que um candidato eleito para a presidência da república declara em sua trajetória política, frases do tipo: "O filho começa a ficar assim meio gayzinho, leva um coro, ele muda o comportamento dele” (sic) ou "Num contexto, eu até falei, e assumo: um garoto muito agressivo, você pode redirecioná-lo. E quando é meio voltado para o lado gay, você também pode redirecioná-lo" (sic)⁵. Isso dito em canal de televisão pública, também podemos pensar em outro canal também de televisão pública , a TV Brasil. Um dos programas desse canal chama-se Estação Plural, e se explica assim:

O Estação Plural é um programa de entrevistas e debates diferente. Conta com três participantes fixos, todos ligados ao universo LGBT: a cantora e compositora Ellen Oléria [Mulher, negra, cis e lésbica], o jornalista Fernando Oliveira (Fefito) [Hétero, branco, homem e gay] e Mel Gonçalves [Mulher trans, hétero]. Toda semana, eles receberão um convidado para tratar de pautas de comportamento. O objetivo das conversas é construir um debate rico e plural, a partir de óticas singulares. Ao fim de cada episódio, o programa apresenta algum tema ligado ao universo LGBT, mas de interesse ou curiosidade do público, em geral (EBC, s.d).

Aprender o que tudo isso nos diz e nos oculta, torna possível que olhemos para esse recorte de forma a pensar, em que medida a sexualidade é tratada como tabu, sendo que é debatida, classificada, discursada e controlada. Contudo, nas ligações de poder e nos discursos sobre o sexo não há um caráter estático, mas antes operam um verdadeiro feixe de significados e usos. Usos esses, que passam tanto dos que reprimem para os que debatem, sendo instrumentalizado e utilizado no maior número de manobras, podendo servir como ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias (FOUCAULT, 2017, p.112).

⁵ Programa Participação Popular da TV Câmara exibido em 17/11/2010. Notícia veiculada pela Agência Câmara Notícias em 01/12/2010. Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/DIREITOS-HUMANOS/151706-COMISSAO-VAI-DEBATER-DECLARACAO-DE-BOLSONARO-SOBRE-PUNICAO-A-FILHO-GAY.html>>. Acesso em 02/04/2019.

Se trata, portanto, de uma verborragia de discursos que orientam a classificação, tipologia, categorização e que instituem quem vai saber sobre estas sexualidades. Quando sabemos quem tem o conhecimento, conseguimos identificar quem pode dizer sobre as sexualidades e quem não. Mais no sentido desse saber sobre, que nasce da “análise científica”; dos corpos e sexualidades hereges, dos comportamentos sexuais divergentes, podemos ver se desenhar um saber que movimenta sentidos e valores de verdade, operando os significados e ações de indivíduos, ou seja, um saber/poder que controla as sexualidades.

Foucault, ajuda a entender com algumas perguntas que duvidam e interrogantes que respondem, a fazer com que o voo seja mais alucinante procurando mesmo sobrevoar, não para observar as fronteiras, mas antes para flexionar e flexibilizar as fronteiras, questionando as suas bases de sustentação explicativa. A palavra do momento é polarização, e esse trabalho quer ajudar a complexificar essa mirada binária, e tentar transformá-la em uma análise rizomática dos vários significados na composição dessa narrativa histórica.

A menção aos dois programas produzidos por televisões públicas e com discrepâncias gritantes em suas noções, tem a ver com o que Foucault nos lembra nos seus escritos, que não se pode falar em um não discurso ou em discursos “atrasados”. Para pensar e analisar a partir desse viés, torna-se necessário descrever os enunciados personológicos e discursos subjetivantes que compõem e se entrelaçam entre as questões do saber/poder/sujeito (FOUCAULT, 2006).

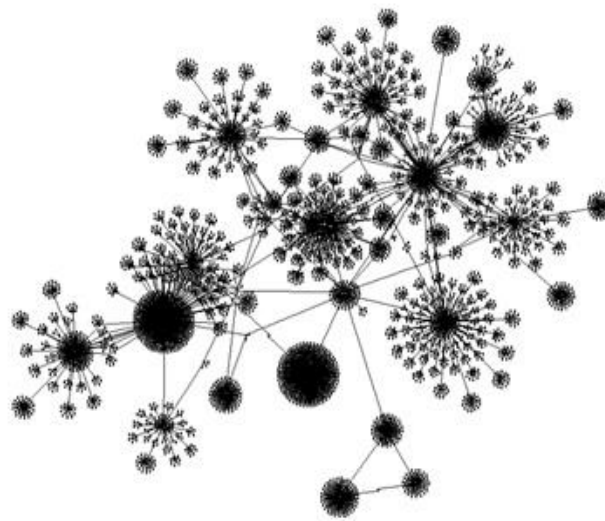
Observar desse belvedere circular que pretende olhar, para perguntar para todos os pontos, não se está se eximindo de sua posição enquanto homem, cis, gay, professor, estudante de universidade pública? Para responder e justificar esse trabalho ao mesmo tempo, é necessário a ajuda de Derrida e Roudinesco (2004), que compreende que trabalhos que tenham força política para atuar, seja ela uma escultura, uma pintura, poemas, romances, dança, movimentos do corpo, sensações, vivências fora do padrão, antes de constituir um movimento de lutas de caráter identitário, devem assumir “a responsabilidade política diante das situações sempre complexas, contraditórias e sobredeterminadas, como se dizia antigamente, reside em buscar calcular o espaço, o tempo e o limite da aliança” (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p.35).

Portanto as análises propostas aqui não pretendem se colocar em nenhum lugar fixo ou estabelecer verdades inescapáveis, mas sim escapar delas, duvidar e dialogar com as verdades às torcendo, reescrevendo, repensando e fabulando novos caminhos para caminhar em uma rede, mais do que em uma linha. Nos atravessamentos dessa trama de escrever um

texto, quem me dá suporte são os teóricos, dão régua e compasso para criar novos desenhos para minha produção historiográfica e olhares diversos as minhas pesquisas. Percebendo os momentos, como os acontecimentos no fluído da história, assim a diferença é compreendida no corpo vivo deste trabalho. A partir da diferença, também como resistência política:

A diferença é permitida somente quando serve para manter a desigualdade do poder, enquanto o “fora do padrão”, à medida que resiste, como máquina nômade que investe suas forças contra as forças assumidas pelo poder; na cartografia esquizoanalítica, um aparelho de captura possibilita o que Guattari chama de “novos engendramentos”, enfrenta as resistências do próprio aparelho contra o qual investe (ZORDAN, 2013, P.50).

A responsabilidade de ser coerente com a experimentação deste trabalho e a sua militância, a faz andar por caminhos que ligam cada autor aqui colocado no rizoma do planejamento executivo das ideias aqui expostas. O rizoma⁶ usado como imagem para perder de vista, local de conexões óbvias e imprudentes, de razão e ímpetos, de autoras e autores interligados de um ponto a outro:



Fonte: imagem produzida por autor desconhecido⁷.

⁶ “Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.14).

⁷ Disponível em <<http://antroposimetrica.blogspot.com/2011/03/imagens-para-pensar-rizomas-2-parte.html>>. Acesso em 01/05/2019.

Faz-se importante evidenciar que as intenções deste trabalho são gigantescas e ambiciosas, e as reflexões até aqui apresentadas são de uma discussão abrangente e de intensa e permanente inquietação frente a teoria da história, da história da literatura, das sexualidades desviantes e com a experimentação. Portanto, destaca-se que observar, pensar, tensionar e reinvidicar perguntas para complexificar as repostas, são uma espécie de compromisso que ao mesmo tempo em que experimenta, necessita que se faça um apontamento a respeito do que foi discutido até aqui.

Pelas reflexões analíticas e teóricas até aqui expostas, torna-se importante ressaltar que o trabalho feito a partir de uma perspectiva de análise rizomática e criativa, em nenhum momento se colocou acima ou fora de sua responsabilidade política para com a questão do período ditatorial brasileiro, tampouco pretende-se diminuir, subjulgar, menosprezar ou deslegitimar as vidas e obras que foram arrasadas no período citado.

A ideia é permitir mais do que qualquer coisa, a reflexão que compreenda. Sempre empenhada com seu lugar de fala e escrita do autor: homem, cis, gay, pardo. Pensando na já citada responsabilidade política de Derrida e Roudinesco (2013), é imprescindível pensar no papel mesmo do intelectual que atua e que visa contribuir com o discernimento de se colocar junto de quem está lutando contra discursos de ódio e subjulgo de sujeitos:

Em certas situações, deve-se todavia assumir responsabilidades políticas que nos ordenem certa solidariedade para com aqueles que lutam contra está ou aquela discriminação, e para fazer reconhecer uma identidade nacional ou linguística ameaçada, marginalizada minorizada, deslegitimada, ou ainda quando uma comunidade religiosa é submetida a repressão (DERRIDA; ROUDINESCO, 2013, p.34).

Em síntese, a ideia é não se admirar diante da contradição de existirem ao mesmo tempo, em duas emissoras de TV públicas, duas formas de entender a sexualidade tão diferentes. Compreender, palavra que utilizei tanto ao longo desse escrito, não é utilizada como significante vazio, mas antes como braços e mão que querem movimentar-se para ver e interferir, forjar e complementar uma história da poesia sobre gênero e sexualidade no período da ditadura militar brasileira.

Pensar na discrepância dos discursos operados, tanto pelo político com ideias reducionistas dos sujeitos homossexuais, quanto dos programas que debatem e ressignificam noções a respeito da sexualidade, vem justificar esse trabalho de criação acadêmica no sentido de negar uma narrativa histórica progressista e linear. Buscando entender, analisar e criar de forma que enriqueça o debate e a formação de um pensamento crítico que fuja ao senso

comum, presente em frases como: “em pleno século XXI”, “justamente agora isso acontece”, “mesmo com tantos avanços”. Quem nos oferece uma possibilidade de lidar com a mudança incontrolável, com a análise atropelada pelos acontecimentos, com as análises mais amplas e que não esquecem a lupa, Walter Benjamin, no desconsolo, pensa:

O assombro com o fato de que os episódios em que vivemos no século XX ‘ainda sejam possíveis’, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável (BENJAMIN, 1987, p.226).

Tendo-se colocado até aqui os lugares de onde este trabalho fala e escuta, a tentativa é compreender a produção poética de Leila Mícolis dentro de suas condições de possibilidade de atuação no período ditatorial, além das intencionalidades prescritas e proscritas para a interdição de sua produção em outros meios.

As coisas não são, elas estão no lugar em que as colocamos e as deslocamos a toda o momento, e o mais difícil é, justamente, o deslocamento, quando quebram-se o que para nós é tão caro: seja a segurança da certeza, a firmeza da razão, a rigidez da coerência, a força do unificado. Nei Lisboa já cantou essa perturbação:

Entendo bem seu motivo
Eu às vezes também custo a crer
O verbo ser é intransitivo
O verbo ser é
(LISBOA, 1984).

Tendo essa perspectiva como lugar para olhar, podemos pensar sem nos ater, e é por esse horizonte que pretendo discutir as questões referentes a suposta diferença entre arte e história. Mais do que para procurar uma definição clara e objetiva dos dois conceitos, pensar no que um contém do outro e o que fazer para desestabilizar a fronteira, sem criar novas, mas transitar entre estes espaços de saber.

Para tanto, é importante notar que as noções muito bem definidas, de arte e história como áreas distintas, que tanto criavam um lugar confortável ao historiador, foram ao longo dos séculos XIX e XX deslocadas e ressignificadas. A diferenciação que os próprios historiadores faziam baseava-se na ideia de que o historiador era o detentor de um conhecimento suficientemente racional e articulado para tecer as narrativas sobre “o que realmente aconteceu”. Tendo como privilégio o talento de mediar ao mesmo tempo arte e ciência, ou ainda o mais grave, mestre de ambas que trabalha para narrar uma cadeia de fatos

contínuos ligados um ao outro pelos imaginários grilhões criados pelo historiador. Portanto a crítica de cientistas e artistas aos historiadores se deve a ideia de que estes últimos ao se outorgarem como donos da verdade histórica, se autodenominavam interlocutores de um saber que não era nem arte de boa qualidade, muito menos uma ciência de envergadura (WHITE, 1994, p.41).

Hayden White sintetiza em suas análises a mudança na historiografia, e no que este trabalho entende como escrita da história. Dessa forma o autor faz mais do que afrouxar as linhas que delimitam os lugares de cada conhecimento e saber, propõe uma história, pelo menos mais sincera, e que nos leve para fora do grilhão. Uma história que corra para todos os lados. Uma história – por que não – rizomática: “precisamos de uma história que nos eduque para a descontinuidade de um modo como se fez antes; pois a descontinuidade, a ruptura e o caos, são nosso destino” (WHITE, 1994, p.63).

Portanto, pode-se pensar a história como sendo “uma determinada leitura do real, feita com a utilização de um conjunto de procedimentos e informações que orientam e validam a produção do conhecimento histórico” (SEFFNER, 2001, p.510). Ou ainda, como uma narrativa que amplia os modos de ver, alarga as janelas, multiplica os olhares com filtros infinitos, faz da narrativa viva uma vida “mais bem vivida se não tiver um sentido único mas muitos sentidos diferentes” (WHITE, 1994, p.63).

Essa ótica de trabalho opera com a fabulação como exercício da escrita e da imaginação, modulados pela responsabilidade política já referida por Derrida. E essa história escrita em modos de invenção, quer ampliar, qualificar e complexificar em amplitude, alcance e profundidade as análises históricas. Tendo a invenção como força dialógica de criação:

A História possui objetos e sujeitos porque os fabrica, inventa-os, assim como o rio inventa o seu curso e suas margens ao passar. Mas estes objetos e sujeitos também inventam a história, da mesma forma que as margens constituem parte inseparável do rio, que o inventa (ALBUQUERQUE, 2007, p.29 apud CEZAR, 2008, p.271).

A arte e a história podem se relacionar sem uma se tornar a outra, mas antes se constituir como uma criação híbrida fluída. Ao criarmos uma oposição drástica entre história e arte, cria-se ao mesmo tempo uma determinação de espaços de atuação, fronteiras e limites. Ao pensarmos nesse híbrido fluido, pensamos em um texto sem linhas, com identidades nômades, ou com múltiplas personas⁸, um texto pós-identitário. E a medida que nos

⁸ “A palavra ‘personalidade’ vem do grego *persona* que quer dizer máscara. A máscara ilustra convincentemente a concepção de personalidade fundada na aparência, embora também possa servir para tratarmos de identidade.

aproximamos dele, nos aproximamos do que Tomaz Tadeu da Silva (2000) chama de “pensar *Queer*”:

O *queer* se torna, assim, uma atitude epistemológica que não se restringe à identidade e ao conhecimento sexuais, mas que se estende para o conhecimento e a identidade de modo geral. Pensar *queer* significa questionar, problematizar, contestar, todas as formas bem comportadas de conhecimento e de identidade. A epistemologia *queer* é, neste sentido, perversa, subversiva, impertinente, irreverente, profana, desrespeitosa (SILVA, 2000, p.107).

Um texto que expresse tudo na sua explosão de contato. Que seja parte diferente de um todo múltiplo, heterogêneo no individual e ainda mais diverso no coletivo. Viva a *Différance*.⁹

2 CASCOS E CARÍCIAS: POESIA EM DIREÇÃO A IR, E SE DISSEREM PARA PARAR?

A partir de agora, este trabalho abordará a análise profunda, robusta e técnica baseada em toda a teoria aqui explicitada, exercitada e demonstrada. Este aquecimento do capítulo anterior, serve como arcabouço para a leitura das poesias desta presente seção de forma performática.

“Dê-me três linhas escritas por um homem e terei motivo para enforcá-lo” esta frase como epígrafe para abrir a reunião de livros, *Desfamiliares*, publicada em 2013 pela editora Annablume, escrita ao longo de 47 anos de produção, Leila Míccolis é certa na escolha de Richelieu. Se um homem que produz literatura já pode ser condenado por algumas linhas, o que esperar de uma poetisa que diz – debochando e escancarando vivências – que quando alcançou a leitura de um crítico especializado em literatura, chegou ao nível ao de poeta, “porque em poetisa todo mundo pisa”. A vivência converge com o título do livro onde o poema está inserido, onde Leila quer evidenciar que está tudo em perfeito mau estado. Esse perfeito mau estado evidencia-se desde o início de sua obra a partir de 1965.

Podemos chamar de máscara única, que só cabe ao seu dono, de personalidade, enquanto que máscaras de múltiplos usos, para papéis mais genéricos, seriam identidades” (ZORDAN, 2013, P.49).

⁹ “O motivo da *différance* tem de universalizável em vista das diferenças é que ele permite pensar o processo de diferenciação para além de qualquer espécie de limites: quer se trate de limites culturais, nacionais, linguísticos ou mesmo humanos” (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p.35).

2.1 GAVETA DA SOLIDÃO

Não por acaso o seu primeiro livro tem o já amargurado e verdadeiro senso de fatalismo. O livro *Gaveta da Solidão*, publicado no conturbado e confuso ano após o golpe civil-militar, de difusas e múltiplas interpretações ao calor da hora. Afastado um ano o processo do golpe, Heloisa Buarque de Hollanda considera que o período não afastou a hegemonia das produções culturais da esquerda, mas fez com que essas manifestações ficassem fora do alcance do público (HOLLANDA, 2004, p.34). Dessa forma as manifestações perdem, antes de sua liberdade de expressão que virá nos anos seguintes ao golpe, perde em alcance, nesse primeiro momento, é quando alguns artistas passam a fazer a tal poesia “marginal”, que agora não tem por objetivo mais a grande revolução, mas sim:

A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada como opção de violência em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente (HOLLANDA, 2004, P.77).

A marginalidade da poesia da hora é propositiva de algo novo que não tem nome, mas que não quer ser chamada de revolução de classes e nem tradicional, que pretende abalar o sistema cultural vigente. Quer ir contra os antigos e marcados manuais de atuação do revolucionário urbano, não quer ter um sentimento do mundo ala Drummond, mas atacar no calor da hora a cultura, no flash¹⁰ do cotidiano, poetisar daquela vez como se fosse a última, no ir e vir “contracultural”. Se compararmos o olhar de Heloisa Buarque de Hollanda, em que medida o clima contracultural que orienta os anos 1960, segundo Carlos Alberto Messeder Pereira, não é outro tom que pode se colocar sobre a obra de Leila Miccolís para compreendê-la.

Contracultura que é marginal, independente do reconhecimento oficial. No sentido universitário do termo é anticultura. Obedece a instintos desclassificados nos quadros acadêmicos. (MESSEDER, 1983, P.13). E é nesse clima que em 1965, Leila Miccolís lança *Gaveta da Solidão*:

O maior mal
 “O maior mal
 não foi você ter partido...
 Foi você ter voltado.
 (MÍCCOLIS, 2013, P.41)

¹⁰ Poeminha-minuto (para ir de encontro às leis do grupo): “Eu te chamei de sacana porque tenho ciúmes / Dos catorze versos que você fez / Neste fim de semana”. (CESAR, 2013, p. 333).

Se pensarmos que Leila Míccolis debocha de qualquer convenção e ri na cara do inimigo, podemos considerá-la um fenômeno de seu tempo, uma engajada na causa de estrebuchar a moral e bailar com os bons costumes. Aqui a afronta é a “romântica volta”, seja de quem for, pode-se pensar no amor romântico ou extrapolar para fora e cair no conjunto de sua obra.

Que antes de esperar o abraço da causa quer, segundo Wilberth Salgueiro, justamente negá-la: “num paradigma anticepecista (e, daí engajada no prazer, e não na “causa”), pós-modernista (na margem, fora do poder e dos discursos de verdade) e contracultural (com eros, pelo ócio criativo, pelo desbunde e pela desobediência) (SALGUEIRO, 2006, P.92).

Contrapor-se ao romantismo, é uma forma de observar com amplitude as diversas formas de amar, olhar com escárnio e melancolia para o amor romântico, é uma forma de olhar sem muita expectativa para o status de amor vigente, assim:

A não-presença

Você ao meu lado

é como se não estivesse;

você quando sai

é como se estivesse ao meu lado

(MÍCCOLIS, 2013, P.41)

Esse amor é assim, a assombração, a mentira fatalista da dor e assim sendo, olhar para o que seguirá da obra de Leila Míccolis fica parecendo até ter um sentido que pretende-se dar aqui. Ao se fixar na sátira melancólica do amor romântico, ela se aproxima da contracultural geração dos anos 60 e 70. Mas que rótulo complicado, de se colar em uma poeta, mais interessante seria pensar em um retrato da época, retirado diretamente das impressões de viagem de Heloisa Buarque de Hollanda (2004), que via tal movimento enquanto intenção de uma circunstância, e menos como homogêneo e organizado grupo. Percebia que:

Não desejavam a revolução como literatura engajada, nem se confrontam de maneira diretamente transitiva com esse mesmo sistema, como acontece com os tropicalistas e pós-tropicalistas. Parecem mais rejeita-lo, criar uma alternativa e não uma oposição.”(HOLLANDA, 2004, P.110).

Leila, ao ler do amor, logo de início as páginas mais complexas e doloridas, sem perder o sorrisinho entre os dentes, apresenta um amor que:

Ao ser entendido como uma construção social com um ónus cultural significativo, o amor aparece agora enunciado não como uma inevitável peça do destino (que especialmente no caso das mulheres tem criado constrangimentos tradicionalmente difíceis de ultrapassar), mas como uma teia de relações sociais de poder, cujas dinâmicas estão na origem da desigualdade, da discriminação e da violência (NEVES, 2007, p. 623).

Compreendendo algumas visões do amor de Leila enquanto uma tentativa de colocá-lo a responder: qual seu sentido ? Ou ainda qual seus sentidos? Pode-se pensar então, em algo que será a operação comum em sua obra, o riso angustiado, mas antes de começar a rir, Leila tacitamente pede:

Desculpa

O riso
é uma desculpa amarga,
que damos aos outros
pela nossa tristeza...
(MÍCCOLIS, 2013, P.42)

O fatalismo é versado em riso, Leila inicia com desculpas que também são irônicas, afinal, seu verso corta todas as concepções: de gênero, de amor, de sexualidade, de desejo. Não corta para arrancar fora, mas para propor e supor outra forma de ver.

O riso como desculpa amarga para falar da tristeza, o riso que ri de desespero pelos outros e suas tristezas. Ainda maior e mais rasgado fatalismo quanto às relações familiares e que deveriam ser afetivas, está colocado em seu poema Résteas, que a identifica ainda mais com o tom contracultural que os anos de 1960 representam. No poema, o passado e suas lembranças nada mais são do que o falseamento, o que importa é a ordem do dia, por que não pensar então que sua poesia pode ser vista como uma poesia que “testemunhou” uma época.

Résteas

Recordação passada:
iluminação artificial...
(MÍCCOLIS, 2013, P.43)

Contar o que passou, narrar forças, olhar o acontecimento no depois e dizer dele, cavar a história para, nada mais do que inventar uma narrativa, Leila brinca novamente com o passado, mas aqui o tom é de que o que foi vivido nada foi se não forjado na ribalta da

lembrança, sob luz falsa¹¹. Em seu testemunho do tempo, podemos assim encarar, sua narrativa cresce, entendendo testemunho como:

[...] a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais linguagem, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das idéias aceitas, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos (SENA apud SALGUEIRO, 2006, P.85).

Nesse caso o poema de Leila carrega então um conceito de história, enquanto uma narrativa que emerge e promove uma desestabilização de cânones quando muda o olhar para de onde surgem os agenciamentos, para agenciar a história a partir de seu ponto, sabendo da impossibilidade de alcançar uma verdade. A história que se conta, seja uma mescla híbrida dos vários jogos de saber-poder, em que se insere um acontecimento, acontecimento esse que emerge e:

Se dá sempre em um determinado estado das forças, que devem ser mostradas, pelos historiadores, em seu jogo, a maneira como lutam umas contra as outras, ou seu combate frente a circunstâncias adversas, ou ainda a tentativa que elas fazem – se dividindo – de escaparem da degenerescência e recobrar o vigor a partir de seu enfraquecimento (FOUCAULT, 1984, p.23).

Se a literatura pode então bem fazê-lo, porque não olhar para a poesia de Leila Mícolis como esse olhar para o sexo, o amor romântico, o desejo, mas que por ser obra de poesia e carregar deliberadamente suas vivências, – como veremos, mais adiante – pode nos dizer de uma história que ao misturar-se à narrativa poética e vivida, se transfigura a toda sorte de ataques de saber e poder.

História de pequenas coisas atravessadas pela vida, em prosa ou verso. Em se pensando em censura no período militar brasileiro, a restrição às obras quer responsabilizar o autor por um ataque a um ideário de nação, de país, de pátria, enquanto valores e normas de conduta que devem ou não ser seguidas. Segundo Creuza Berg, que estudou a fundo os mecanismos do silêncio no período, acrescenta que se observarmos com cuidado o que era vetado, percebemos que o veto não se dirige exatamente no sentido proteger a imagem do regime mas a imagem do país” (BERG, 2002, P.57).

¹¹ Um dia nos lembraremos deste tempo se lembrança houver / que estivemos nesta sala que algumas vezes nos tocamos / éramos mais felizes mais moços / um dia nos levaremos deste tempo se levar houver (CACASO, 2002, P.13)

2.2 IMPRÓPRIO PARA MENORES DE 18 AMORES (1976)

Lua de mel

Nossa primeira noite foi a melhor de todas.
 Preparei-te cicuta no café,
 espalhaste tarântulas pela cama.
 Apagada a luz,
 eu esperava, de quatro, que viessem mil homens
 trazendo em cada mão seus vibradores.
 Por fim, a violação:
 em posições exóticas,
 pelos cinco sentidos te gozei,
 currei-te sete vezes e mais sete,
 e me arrancaste o hímen com gilete.
 (MÍCCOLIS, 2013, P.51)

Brincar com os significados e colocar o político para apreciação pública: Leila ressignifica os rituais da vida privada, ao contar a maneira dos etnógrafos, sobre uma sociedade estranha e esdrúxula com complexas e dolorosas convenções (MINNER, 1956). Nos troca-trocas propostos por Leila, já não é a essência do sexo que troca de lugar, não são mais as pessoas e sujeitos, já são relações de poder entrando em contato e conflitando, disputando, brigando. Quem curra e quem goza, quem mente para quem, no belo café da manhã envenenado, ou na noite acolchoada de tarântulas. Confundem-se papéis estabelecidos, estranham-se papéis, para mostrar-se a dor, cortada a gilete. Convenções que a autora entende, talvez, como um:

Pacto

Começo por reconhecer teu corpo
 quando a cama ronca
 e as molas vergam.
 Depois, a exibição doente:
 pós de cantárida e pomadas
 responsáveis por um membro sempre ardente,
 e a ansiedade de gozar
 – porque é costume usual o se gozar,
 ou assim nos induzem a supor.
 Tu me beijas para eu quase suportar
 e eu finjo que te gemo por amor.
 (MÍCCOLIS, 2013, P.54)

Mas que pacto é esse? No poema *Lua de mel*, o sexo como caracterização adjetiva e performática é colocado em questão para debater mais do que o ato, a essência ou sua natureza, mas antes seus problemas, seu nexo. No poema, as categorias são cambiantes e confusas, o mal não toma forma, nem o bem, mas o poder e seu cortejo de horrores aplicados em forma de signos fixos se apresenta na dor do último verso. E é na prática lúcida da poesia

caótica de símbolos, que Leila cresce na derradeira arte de questionar os fatos tidos por realidade, como me ajuda a explicar Judith Butler:

O fato de a realidade de gênero ser criada mediante *performances* sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes, também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2003, P.201).

Já em *Pacto* Leila estabelece uma conversa com Chico Buarque, que na música *Cotidiano*¹², conta a história de um casal, narrado pela perspectiva do homem. Na música a mulher diz muitas coisas que, segundo o compositor, “diz toda a mulher”: acorda o personagem do homem o sacudindo às seis horas da manhã; às seis da tarde, “como era de se esperar”, ela “pega” e espera ele no portão; isso cotidianamente, ela faz todo dia, tudo sempre igual. Leila refaz a história, e agora quem fala do pacto pacato e domesticado do cotidiano é a sua personagem mulher, que ao invés de apertá-lo para quase sufocar e beijá-lo com a boca de pavor como Buarque pintou em seus versos, recria e conta que ele sim, a beija, mas para que ela possa suportar e ela finge que o geme por amor. Crítica a cultura e crítica da cultura, Leila Mícolis deita e rola quando repensa a música de Chico Buarque em exercício de transposição de categorias, quer articular novas e mais plurais formas de ser, indo além de questionamento dos modelos vigentes, ou ainda, nas palavras de Kátia da Costa Bezerra:

A ficção pode transmutar-se num espaço que pode propiciar modificações de hábitos, na medida em que problematizando os modelos vigentes, possibilita a veiculação de novas práticas e identidades que podem ocasionar alterações nas formas de representação do desejo no espaço público (BEZERRA, 2000, P. 269).

Dessa forma, questionar as performances do gênero colocadas em discurso, sejam elas nas vivências da autora ou versadas em poesia, enquanto mulher que viveu um período atravessado por repressão institucional à literatura, ou seja os questionamentos, as reescritas de manifestações culturais de performances entendidas como natural tem em comum uma dúvida. Dúvida essa que não quer declarar veracidade dos papéis, mas questionar a veracidade dos signos neles impressos.

¹² BUARQUE, Chico. *Cotidiano*. Intérprete: Chico Buarque. Chico Buarque. Construção. Rio de Janeiro: Universal, v. 1, 1971.

Assim, Leila consegue colocar na berlinda, não apenas os gêneros, mas suas narrativas, no *Cotidiano* de Chico Buarque e na arena dos discursos, operando não uma reclassificação, mas interpelando para buscar os infinitos e não a verdade. Podemos pensar nos termos de Judith Butler que nos aponta para um variado horizonte, onde:

Os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, reais nem aparentes, originais nem derivados. Como portadores críveis desses atributos, contudo, eles também podem se tornar completa e radicalmente *incríveis* (BUTLER, 2003, P.201).

Incrível: *in·crí·vel* (adj m+fsm), que ou o que não é acreditável, não é crível; *inacreditável*, *incredível*: “[...] aí aconteceu algo incrível” (MS).¹³ Leila trabalha a poesia que apura tanto os mais complexos e difíceis problemas, até as pequenas violências do dia-a-dia, Leila coloca sua poesia na desordem do dia. Na construção das “identidades de gênero” estão contidas inúmeras relações de significado que Judith Butler critica em sua epistemologia, na sua forma de entender antes do gênero, a identidade. Essa “identidade” contém elementos, categorias, lugares, conceitos estabilizadores, conformadores do sexo e do gênero e que tem seu ponto de partida da relação binária e que se ancora na superioridade do masculino como o oposto modelar e positivo do binarismo feminino e masculino. Ao mesmo tempo que o binarismo estabelece como natural a heterossexualidade contida em sua dualidade.

As possibilidades são tantas e incríveis, como podemos verificar no poema “Três números de mágica”, que questiona novamente os lugares sociais, sexuais, convencionais de uma moralidade normativa, em que as performances destoam do sentimento da personagem, que nos narra o show de mentiras, ou show de verdades inculcadas. Voltando ao termo que usa Judith Butler, se pensarmos no significado dessa palavra: *incrível*, podemos nos aproximar do que talvez seja mágico, e por mágico aquilo que é surpreendente, diferente e inesperado, como números de mágica, incríveis:

Três números de mágica

O espetáculo começa:
faço sair da cartola
televisões a cores,
automóveis,
e imóveis no Leme
a pagar em 180 prestações.
Depois te serro ao meio no caixão,

¹³ Informação disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=Incrivel>>. Consultado em 05/05/2019.

para salvar-te a seguir:
 surges inteiro e pareces tão ileso
 que nem dá para notar-se a castração.
 Por último me cobres — abracadabra —
 e volto aos tempos de menina
 tirando da vagina objetos contundentes
 que fizeram a minha vida
 e o meu hímen complacentes.
 (MÍCCOLIS, 2013, P.58)

O que faz da poesia especialmente apreciável para entendermos os limites e fronteiras de uma sexualidade, e de criações de gêneros no período da ditadura militar no Brasil? Porque olhar para as poesias enquanto tantos jornais faziam protestos políticos abertos? Porque olhar para uma poesia de pouca difusão e de difícil recepção? Em que importa para a literatura, que no Brasil é tão pouco apreciada, quem dirá a poesia.

Talvez algumas autoras possam me ajudar nessa tarefa de explicar o porquê da poesia. Para começar, recorro novamente a Butler, quando pensa na linguagem e sua semiótica que expressa a multiplicidade libidinal original, no âmbito dos termos da cultura ou mais precisamente, no campo da linguagem poética em que prevalecem os significados múltiplos e a semântica em aberto (BUTLER, 2003, P.122).

Estudar as sexualidades e gêneros divergentes pode ampliar mais do que a qualidade de um campo de estudos, pode possibilitar uma análise epistemológica das nossas práticas enquanto estudiosos de uma história das sexualidades, enquanto lugar de disputas por significados e de existências múltiplas e contraditórias, tanto das categorias de homossexualidade como de heterossexualidade, assim:

Os campos dos Estudos Gays e dos Estudos Lésbicos podem propiciar aos/ às teóricos/as pós-estruturalistas, feministas e pós-colonialistas alguns raros vislumbres sobre o que significa reconhecer a simultaneidade da identidade e sobre como agir no interior dos perigos e dos prazeres da política identitária (BRITZMAN, 1996, P.92).

E dessa forma Leila utiliza sua poesia para movimentar seus versos, para que sejam desestabilizadores, incoerentes, ou melhor criando uma nova possibilidade de coerência, para chocar o modelar, e não mostrá-lo pelo que esconde, mas pelo que nele é evidente:

III – Transparência

Porque quero ver teus poros e arrepios, hoje te visto de nylon, amigo, para te amar como a uma mulher se ama, para tornar frágil a rudeza de teus pelos, corpo de macaco e de gazela, para sentir o eriçar destes teus peitos. Acendo a luz e te olho indefeso, vestido de babados e rendas, fitas e pregas, assustado por sentires o sêmen e o

desejo sob a vaporosa lingerie, vadio como um cão, no gozo mais gemido que já vi.
(MÍCCOLIS, 2013, P.57)

Não se trata de uma concepção de transformação, mas antes uma noção de processo eterno, interno e externo de luta, um poema que testemunha algo mais grave. Quando trata de misturas de símbolos associados e cravados na existência das suas personagens, Leila quer proliferar mesmo as sexualidades e gêneros caminhantes, que conhecem a inteligibilidade de lugares a elas impostas, mas que ao disseminar outras formas de manifestação de gênero e sexualidade em sua poesia expõem os limites de tal inteligibilidade normativa e normatizadora do sexo e do gênero (BUTLER, 2003, P.38), ou como aponta Wilberth Salgueiro:

Se o “referencial” é masculino – seja na dependência, na negação –, é “nele” mesmo que o abalo deve se dar. Ao longo de toda a história, a falocracia modelou o imaginário da mulher, controlando-o. Transformar esse destino é tarefa de todos, a despeito de gêneros, diz Míccolis, desde que saiam do tácito silêncio e, ao cômodo belo, lancem libelos (SALGUEIRO, 2013, P.45).

Mais do que isso Leila mistura, conturba, faz de uma a outra, faz as duas se olharem para discordarem e se confundirem.

2.3 SILÊNCIO RELATIVO (1977)

Para a análise que segue, parece imprescindível para esse autor pensar no que Foucault chamou de “colocação do sexo em discurso”, em uma análise que pensa menos na interdição do sexo nas manifestações da vida humana, e mais na proliferação de inúmeros discursos sobre as práticas sexuais. Portanto, é na colocação do sexo em discurso, que se cria a norma e o discurso desviante, assim não se trata mais de uma repressão que fica cada vez mais severa, mas de um campo de disputas cada vez mais amplo e novamente necessitados de uma identidade fixa. Foucault:

Assistimos a uma explosão visível das sexualidades heréticas, mas sobretudo – e é esse o ponto importante – a um dispositivo bem diferente da lei: mesmo que se apoie localmente em procedimentos de interdição, ele assegura, através de uma rede de mecanismos entrecruzados, a proliferação de prazeres específicos e a multiplicação de sexualidades disparatadas (FOUCAULT, 2017, P.54-55).

Se pensarmos nos termos de criações de sentido, de saber e poder, podemos pensar em uma aprendizagem de estilos, crenças, verdades e mentiras, através de um processo que se dá na coletividade das experiências sociais, nas próprias forças interagindo e reagindo sobre

existências. Processo esse que seria uma forma de “convivermos com o poder”, uma forma de ligação da subjetividade com as forças e impulsos do social. Então, podemos a partir desse processo: olhar como olhamos, pensar como pensamos, sempre em movimento e em construção, esse complexo e difícil processo, podemos chamar como Deleuze, de subjetivação (DELEUZE, 1992, P.146).

A autora inicia o capítulo “Poemas Infantis” com a seguinte epígrafe: “Falo a crianças sadias com problemas e alegrias”.

Diferença

Meu mundo é violento e com razão:
na rua, se eu apanho, é covardia;
em casa, se eu apanho, é educação.

Importância

Entro em casa:
mamãe assiste novela
e papai briga com ela,
sem sequer me perceber
Só se preocupam comigo
quando interessa saber
qual dos dois vai me bater.
(MÍCCOLIS, 2013, P.61)

A crítica se volta para dentro de casa, para a família, neste primeiro núcleo de socialização em que qualquer ser é inserido, Leila expõe a torta lógica das violências nos processos de subjetivação da criança, subjetivação entendida como criação de caminhos possíveis, de modos de vida, de moldes de olhares e horizontes. Antes de ser uma operação que cria um sujeito orientado, racional, coerente, a subjetivação cria modos de existência (DELEUZE, 1992, p. 146). Paola Zordan, complementa a complexidade desse processo com a noção que aponta para uma dobra no poder, quando diz que:

O que se instaura como produto dos processos de subjetivação são as subjetividades e não os sujeitos, sendo assim a subjetividade aquilo que se estabelece através da duplicação de forças promovida pelo movimento executado pela subjetivação (ZORDAN, 2013, P.52).

Que tipo de subjetivação pode ser possível quando o discurso é cercado de senso-comum? Que imagens são legitimadas pela sociedade, quando essa personagem apanha em casa para apreender, mas se apanha na rua é covardia de quem bate? Que legitimidade tem a contradição dessas violências? Que tipo de subjetividade é essa orientada a aceitar violências de quem a personagem tem uma relação “afetiva”?

Os dois poemas se complementam a medida em que colocam em discussão a questão do público e do privado, e em que medida as normas de comportamento dão os contornos a processos de subjetivação de uma dor, de uma repressão, de uma agonia, que na conformação das subjetividades, das mulheres no caso do primeiro poema, e das crianças de forma geral no segundo, podem ser destrutivas e realimentarem um ciclo de:

Violência

Todo o dia,
as brigas na rua,
as surras em casa,
os castigos no colégio,
e a matança das formigas
no quintal.
(MÍCCOLIS, 2013, P.63)

Mudando o foco, sem perder a graça¹⁴ e a desgraça, Leila faz uma leitura da leitura que fazem de sua produção, sempre inserida ou como marginal, ou como herdeira de 22, ou geração número tal:

Panorama atual da poesia brasileira

Como desculpar
minha genialidade retardada,
sem livro apadrinhado por Drumond
e prefaciado por Bandeira?
Eu devia ter começado pelo ensaio
e depois tentado o conto:
tem mais campo, mais concurso,
mais chances de edição;
ou então,
tentar letra de música,
cinema talvez. Televisão...
Mas de tão modesta
preferi o anonimato...
Agora, meu futuro é negro:
ser “poeta novo”
por toda a vida.
Se os críticos elogiarem,
vão comparar minha poesia com a de Baudelaire.
Se encontrarem defeitos,
vão falar das raízes brasileiras de 22.
Mas se algum dia eu for descoberta
aí vai ser genial:
virarei geração número tal.
(MÍCCOLIS, 2013, P.64)

¹⁴ “Poesia esquentada no inferno” (sic), “inferno, para mim, é um lugar destituído de alegria, amor, humor, amor/humor” (sic). Fala de Waly Salomão, no programa “Mel do Melhor” da Rede Brasil – TVE. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VZiTMiNXIFc>>. Acesso em: 26/05/19.

O sexo entendido e colocado como arma por Leila é compreendido – segundo ela mesma – pela crítica, como um assunto a ser tratado e catalogado em determinada geração, estilo, corrente e classificado como algo ou alguma coisa, para melhor entendimento. Muito mais provocativo do que não aceitar é debochar, e Leila ri dos títulos que a colocam, assim como ri de todas as outras classificações, e com a risada, deixa a ferida aberta do esquecimento de alguns poetas, para criar o cânone inesquecível. Podemos dizer que essa operação histórica se dá, da mesma forma que Luiz da Costa Lima disse de um outro cânone, Machado de Assis: “em vez tornar aquela [a história] submissa aos passos desta [a ficção], tomou a matéria histórico-política como fonte para seu desdobramento e radicalização” (LIMA,1984, P.260).

Leila canta-os sem chancela, e expõe um caminho cheio de aridez. A autora abre um novo capítulo intitulado “Aridez” com a seguinte frase de Aguinaldo Silva: “Incomodar é virtude básica a qualquer gênero de arte”.

Nº 2

As palavras são carrascos
que torturam
e degolam
num ato contínuo de matança.

Nº 5

Arrebentar o lábio macho
e parir pela boca.
Babar no papel
sem escolher palavras gentis,
incomodando
como estrume no meio da sala atapetada.

Nº 6

Forço o poema
e ele explode
fétido-filtrado.

(MÍCCOLIS, 2013, P.68)

Para que serve a poesia? Leila se inspira em Aguinaldo Silva novamente para responder a esta pergunta: serve para parir, para arrebentar, para explodir, para serem carrascos que torturam e incomodam os costumes, as tradições, os chás tranquilos da sala atapetada. Atapetada e impermeabilizada de moral, por uma moral sem lógica que Leila descortina em suas poesias. Mais do que uma análise da moral, é uma criação de novos

sentidos que enfrentam e afrontam o nexu lógico dessa moral burguesa-elitista-branca-masculina, para chegar – quem sabe – a uma lógica desviante, ou em qualquer outra lógica.

Dessa forma, como Leila desenhou no poema “Panorama atual da poesia brasileira”, reforça na sequência em “Aridez”, o caráter de poesia que fotografa o instante, poesia que quer mostrar a fumaça do ambiente, os cheiros que o carpete esconde por sobre ele e, também, os que os constituem. Característica do momento, do faro pro dia-a-dia, do instante que é fugaz, ao que salta aos olhos. Heloísa Buarque de Hollanda em publicação sua sobre 26 poetas, sendo um deles Leila Míccolis, diz: “há uma poesia que desce agora da torre do prestígio literário e aparece com uma atuação que, restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece o nexu entre poesia e público” (HOLLANDA, 2007, p .10). Assina embaixo a risada de Leila:

Se em 22 o coloquial foi radicalizado na forma do poema-piada de efeito satírico, hoje se mostra irônico, ambíguo e com um sentido crítico alegórico mais circunstancial e independente de comprometimentos com um programa preestabelecido. O flash cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada. O sentido da mescla trazida pela assimilação lírica da experiência direta ou da transcrição de sentimentos comuns freqüentemente traduz um dramático sentimento do mundo. Do mesmo modo, a poetização do relato, das técnicas cinematográficas e jornalísticas resulta em expressiva singularização crítica do real. Se agora a poesia se confunde com a vida, as possibilidades de sua linguagem naturalmente se desdobram e se diversificam na psicografia do absurdo cotidiano, na fragmentação de instantes aparentemente banais, passando pela anotação do momento político (HOLLANDA, 2007, p. 10).

Os *flashes* do cotidiano, as fotografias do instante, instantes estes que contém e explodem em forma de poesia, e que no caso de Leila põe os absurdos de uma certa moralidade, na ordem do dia como em:

Salve o dia do comércio

Enquanto você me engomar
eu te visto e te alimento;
enquanto você resistir
eu te engravido e respeito;
enquanto você me honrar
eu te pago dando um lar.
(MÍCCOLIS, 2013, P.71)

As convenções e criações de significado e sentido de uma moralidade homogênea passam aqui pela lógica do mercado. Essa frase parece de um historiador sério que fala de grandes estruturas, com régua e ciência, mas Leila mostra os parafusos dessa estrutura. Mostra as pequenas dores que sustentam, compõem e enlouquecem a estrutura. Mas se há

alguma ordenação que Leila enfrenta é a moral, moral entendida sempre a partir da janela, a partir da relação do que um determinado “eu” considera certo em relação ao “outro” dessa moral:

A ordem moral dominante pode ser mais bem interpretada em termos de controle social. Trata-se de uma construção particular da realidade, de caráter fluido e mutável, mas sobretudo hegemônica, quando se trata de processar e punir, através da ação burocrática (MAGALHÃES, 1991, p. 20).

É no peso desse controle que Leila sente e escancara em sua poesia:

Romance

Fiquei olhando o bichinho,
 não dava pra ver direito,
 de tão miúdo.
 Mas não parava
 e eu não entendia seu percurso.
 Também
 pouco lhe importava que eu o entendesse.
 Bastava que o não matasse
 e o deixasse em paz
 com sua fruta podre.
 (MÍCCOLIS, 2013, P.74)

O bichinho tão miúdo, alienado, pensando em outras coisas, mal vê a fruta podre. Dialogando com Foucault, do início da análise desse livro, a ignorância da fruta podre é um não ver, ou mais um modo de ver essa tal fruta? Ou a fruta podre é seu próprio habitat, onde mora o estranho que não quer ser entendido, só viver? Quem diz da fruta podre inapropriada?

O poema “Romance”, mais uma vez pode falar dos silêncios, das atribuições de sentido que estabilizam certos lugares, focando e desfocando as visões a respeito de quem pode ou não falar, quem tem determinados poderes através dessas mesmas criações de sentido que inventam um discurso, um saber, criam a própria personagem da fruta podre: a fruta com a podridão. Assim, não se pode pensar em ignorância nos termos de uma vontade de não saber, mas antes como um modo de saber, ou como me ajuda Guacira Lopes Louro (2001), quando fala da ignorância sobre a homossexualidade:

Admitir que a ignorância pode ser compreendida como sendo produzida por um tipo particular de conhecimento ou produzida por um modo de conhecer. Assim, a ignorância da homossexualidade poderia ser lida como sendo constitutiva de um modo particular de conhecer a sexualidade (LOURO, 2001, p. 551).

Para compreender a complexidade do trabalho de Leila Míccolis é preciso ao menos chegar perto de entender que a construção da ignorância serve a determinados discursos construídos, orientados e pensados para produzirem um desconhecimento, distanciamentos, classificação, e criação de um outro necessariamente ruim, dentro de um binarismo *homossexualidadeXheterossexualidade*. E para encerrar as análises, acredito que seja necessário, imprescindível, premissa, para entender a poética de Leila Míccolis, entender da sociedade, suas contradições. A autora finaliza a obra, enfim com um capítulo chamado “Contradições”, ilustrando Chico Buarque:

“Ouça um bom conselho
Que lhe dou de graça
Inútil dormir que a dor não passa”
(Chico Buarque)

Foi na vida que aprendi
a interpretar à avessas
os provérbios, pois na prática
as verdades são inversas:
quem não deve é quem mais teme,
há quem cale e não consinta,
e o diabo é exatamente
tão feio quanto se pinta
(MÍCCOLIS, 2013, P.77)

3. O QUE ME OCORREU PARA TERMINAR, POR AGORA

O objeto livro, segundo Foucault, é muito novo. Ele diz que a materialidade do livro e sua significância enquanto sintetizador do que é a literatura, ainda é muito jovem para definir a própria literatura:

No momento em que a linguagem renuncia a sua tarefa milenar – a de recolher o que não se deve esquecer -, no momento em que a linguagem está ligada pela transgressão e pela morte ao fragmento de espaço tão fácil de manipular, mas tão árduo de pensar, que é o livro, algo como a literatura está nascendo. O nascimento da literatura ainda está próximo e, no entanto, em seu oco, a literatura já levanta a questão do que ela é (FOUCAULT, 173, p. 2005).

O objeto está na temporalidade, cravado no tempo, colocado em algum lugar, já a linguagem não. A linguagem é o que fazemos dela, ou o que fazemos com o que fazem dela. É o que recolhe para não esquecer. Para um historiador, isso pode parecer poético e impossível, pois Foucault diz que nenhuma narrativa consegue contar a verdade em sua essência. Então, de que serve esse trabalho? Talvez para isso mesmo, pois tentou-se responder

a perguntas que escapam a própria margem do texto de Leila Míccolis. Perguntas úteis para entender o nosso tempo a partir do tempo que se passou. Olhar para o passado como ferramenta de análise para entender, não para aprender/prender o presente e suas estratégias. Até tem *vitae*, mas não magistral. A interdição a obras que versem sobre a sexualidade não é novidade dos regimes ditatoriais, nem mesmo em sistemas democráticos. Entretanto, o projeto de nação que a ditadura brasileira possuía, baseado em uma ideia de nação com tantos ataques a obras libidinosas, encontra permanências no discurso da moralidade brasileira contemporânea a esse TCC, mais uma justificativa para esse trabalho, existir e pensar sobre essa fotografia na estroboscópica do tempo, na poesia de Leila Míccolis.

Não é de se surpreender por isso mesmo que tantos autores que estudam esse período e mais especificamente o que era escrito nesse período, se deem conta da importância dada a sexualidade e ao gênero na Censura de livros publicados no período ditatorial no Brasil. Evidentemente, o olhar desses autores não procura os filtros que esse TCC tem, mas dão-se conta “sem querer”, da importância dada pelo regime para o sexo, a sexualidade e seus gêneros envolvidos, Sandra Reimão aponta, citando Paolo Marconi que também citou, uma fala bastante emblemática do pensamento militar a esse respeito:

O sexo é um instrumento usado pelos psicopolíticos para perverter e alienar a personalidade dos indivíduos [...] Daí partem para o descrédito das famílias, dos governos, e passam à degradação da nação, bem como intensificam a divulgação da literatura erótica e da promiscuidade sexual. (MARCONI, 1980, p.18 apud REIMÃO, 2014, p. 83).

Como o governo e sua moral lidaram com a “**Astúcia sexual**”, “**Cidinha a insaciável**”, ou ainda, com a assumidamente criminosa “**Graziela amava e... matava**”? Como os órgãos da censura institucional se chocaram com o “**Clube dos prazeres**”? Como aceitar a infâmia de “**O padre feroso de Boulange**” ou de sua colega confessional a “**Noviça erótica**”?¹⁵

Como aponta Dionísio da Silva: “Às vezes apenas o nome dos perseguidos indicam, ainda que rapidamente e ao mais ligeiro olhar, os sintomas da perseguição. Basta ver a contumácia das exclusões dos nomes de Adelaide Carraro e Cassandra Rios”, deixando para

¹⁵ Em negrito os títulos dos livros de G. Pop, Brigitte Bijou e Márcia Fagundes Varella censurados pelo DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), órgão de censura oficial na ditadura militar brasileira, entre 1972 e 1988.

os analistas uma missão: “Deixo para outros analistas, porventura interessados em um mirante diverso, o fato de serem do sexo feminino os autores de maior número de livros proibidos” (SILVA, 1996, p. 9-10).

Marcelo Ridenti (2016), juntando Deonísio da Silva e Sandra Reimão com números, nos diz que:

Cerca de 430 livros foram censurados pela ditadura, 92 deles de autores nacionais, sendo 15 de não ficção, 11 peças teatrais publicadas em livro, além de dezenas de textos literários, em sua grande maioria (cerca de 60) eróticos ou pornográficos (Silva,1989; Reimão, 2011, p. 31,127). Esses números reiterariam que censura se concentrou, sobretudo nas obras tidas como ameaça a moral e aos bons costumes, o que nem sempre seria lembrado (RIDENTI, 2016, p.334).

Este trabalho tentou cumprir ao máximo – ainda que de um modo diferente – a missão dada por Deonísio da Silva, e lembrar o que nem sempre seria, segundo Marcelo Ridenti. Também se empenhou em responder as perguntas que incomodavam a pesquisa, que foram: Porque Leila era considerada uma poeta marginal? Por ser diferente? Mas diferente em relação à que ou quem? Em relação a qual poesia? Da que se produzia na época? Ou dos cânones da poesia brasileira? Que elementos a tornam mais marginal? Em relação a que centro de produção se produz o marginal?

Para finalizar este trabalho, é interessante e feliz lembrar quando da pesquisa do tema, em um diálogo com o professor da pomposa cadeira de “Teoria e Metodologia da História I”, sobre o assunto que se desejava trabalhar, ele respondeu: “O que importa é tu contar o que ela quer dizer, o que ela quer com esse livro” (sic). Espera-se assim, com a conclusão deste trabalho, que o objetivo proposto tenha sido atingido.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BEZERRA, K. A poesia de Leila Mícolis: transpondo categorias. **Revista de crítica literária latino-americana**, p. 257-268, 2000.

BRITZMAN, D. O que é esta coisa chamada amor: identidade homossexual, educação e currículo. **Educação e Realidade**, v. 21, p. 71-96, jan. /jun. 1996.

BUARQUE, C. Cotidiano. Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, C. **Construção**. [Rio de Janeiro]: Universal, 1971.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CESAR, A. C. **Poética**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

CEZAR, T. História: A arte de inventar o passado – Ensaio de teoria da história. **Revista Brasileira de História**, Cidade de Publicação, v. 28, n. 55, p. 267-271, 2008.

DALAROSA, P. C. Pedagogia da tradução: entre bio-oficinas de filosofia. **Cadernos de notas 4** – UFRGS, Porto Alegre, 2012.

D'ARAÚJO, M. C. **O AI-5**. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea no Brasil. Disponível em <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>. Acesso em 12/10/2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, J.; ROUDINESCO, E. **De que amanhã: diálogo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

EBC: Empresa Brasil de Comunicação. Estação Plural: diverso, divertido e completamente diferente, s.d. Disponível em <<http://tvbrasil.ebc.com.br/estacaoplural>>. Acesso em 05/05/19.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HOLLANDA, H. B. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/1970**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLLANDA, H. B. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

- BUARQUE, C. Cotidiano. Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, C. **Construção**. [Rio de Janeiro]: Universal, 1971.
- LISBOA, N. Melhor. Intérprete: Nei Lisboa. In: **Noves Fora** [Porto Alegre]: ACIT, 1984. Faixa 4 (3min 6s).
- LOURO, Guacira Lopes. Teoria *queer*: uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas**, v. 9, n. 2, p. 541, 2001.
- MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Zahar, 2001.
- MÍCCOLIS, L. **Desfamiliares** - Obra poética completa de Leila Míccolis. São Paulo: Ed. Annablume, 1965-2012.
- MÍCCOLIS, L.; **Leila Míccolis**: entrevista. [2008]. Rio de Janeiro: Literatura, Pensamento & Arte, n. 148, p. 10-11, jul. 2008. Entrevista concedida ao jornal Poiésis.
- MINNER, H. O ritual do corpo entre os Sonacirema – *Body ritual among the Sonacirema*. **American Anthropologist**, v. 58, p. 503-7, 1956.
- MAGALHÃES, R. F. **O que é imoralidade**. Brasiliense, 1991.
- NEVES, S. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do “amor confluyente” ou o retorno ao mito do “amor romântico”? **Revista Estudos Feministas**, v. 15, p. 609-627, 2007.
- PETIT, M. **A arte de ler ou como resistir à adversidade**. Ed. 34, 2009.
- REIMÃO, S. "Proíbo a publicação e circulação..." - Censura a livros na ditadura militar. **Estudos avançados**, v. 28, n. 80, p. 75-90, 2014.
- RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução – Do CPC à era da TV. 2. ed. Editora UNESP, 2016.
- SALGUEIRO, W. C. F. Militância e humor na “poesia de testemunho”: de Leila Míccolis. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 27, p. 79-98, 2006.
- SALGUEIRO, W. C. F. Poesia de testemunho (com doses de humor): Alex Polari, Glauco Mattoso, Leila Míccolis e Jocenir. **Signótica**, v. 25, n. 1, p. 35-50, 2013.
- SALOMÃO, W. **Poesia total**. Editora Companhia das Letras, 2014.
- SEFFNER, F. Leitura e Escrita na História. In: **Ler e escrever**: compromisso de todas as áreas. BITENCOURT, Iara Conceição Neves et al. 4. ed. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2001.
- SILVA, D. **Rubem Fonseca**: proibido e consagrado. Relume Dumará, 1996.
- WHITE, Hayden. **O fardo da história** – Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ZORDAN, P. Subjetivação e personas: subjetividades no PIBID. In: BELLO, S; UBERTI, L. **Iniciação à Docência: articulações entre ensino e pesquisa**. V. 1. São Leopoldo: Oikos, 2013.