

# LEVES RISOS, FORTES RUÍDOS: UMA FESTA COM LEDUSHA E LETRUX

LIGHT LAUGHTER, LOUD NOISES: A PARTY WITH LEDUSHA AND LETRUX

## RESUMO

O estudo sobre obras de escritoras vivas, além de provocar um ruído, é um risco para a estabilidade hegemônica de vozes na literatura brasileira. Assumindo este risco, o trabalho em questão realiza um diálogo, uma aproximação bem-humorada entre a obra da paulista-carioca Ledusha Spinardi e a carioquíssima Letrux. A poética das autoras provoca um ruído na linguagem falocêntrica, sobretudo pelo efeito de riso sutil e pela conversa que estabelece com outros seres. Temos uma linguagem política que é a escrita feminina (Cixous, 2022 [1975]), potente enquanto criação que parte de um eu-lírico que dessacraliza e que manifesta desejos, comprovada pela análise de alguns poemas da obra *Risco no disco* (1981), de Ledusha, e da obra *Tudo que já nadei: Ressaca, quebra-mar e marolinhas* (2021), de Letrux, compreendendo suas manifestações ruidosas enquanto um tipo de som necessário para a reivindicação de uma poética diversa que desestabiliza e questiona o falocentrismo.

**Palavras-chave:** Escrita de mulheres. Ruído. Ledusha Spinardi. Letrux.

## ABSTRACT

The study of works by living female writers, in addition to causing noise, is a risk to the hegemonic stability of voices in Brazilian literature. Assuming this risk, the work in question carries out a dialogue, a good-humored approximation between the work of the São Paulo-carioca Ledusha Spinardi and the very carioca Letrux. The poetics of the authors causes a noise in the phallogocentric language, mainly due to the effect of subtle laughter and the conversation that it establishes with other beings. We have a political language that is female writing (Cixous, 2022 [1975]), potent as a creation that starts from a lyrical self that desacralizes and manifests desires, confirmed by the analysis of some poems from the work *Risco no disco* (1981), by Ledusha, and by the work *Tudo que já nadei: Hangover, breakwater and marolinhas* (2021), by Letrux, understanding its noisy manifestations as a type of sound necessary for the claim of a diverse poetics that destabilizes and questions phallogocentrism.

**Key words:** Women's writing. Noise. Ledusha Spinard. Letrux.

---

### Luciéle Bernardi de Souza

Doutoranda em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: lucielebernardi@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1059-408X>

### Luciane Bernardi de Souza

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Catarina (2022). E-mail: lucibernardi@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2787-6630>

## 1 A festa: abrindo janelas e separando discos<sup>1</sup>

A festa é momento de celebração coletiva, mas pode ser, também, ação de ruptura na ordem cotidiana estabelecida: analogamente, ou por extensão, se pensarmos que toda festa tende a celebrar e romper com a rotina estabelecida, podemos associá-la à ruptura com a usual linguagem falocêntrica<sup>2</sup>. A festa é manifesta em muitas culturas, e fenômeno que traz consigo a escrita deste trabalho, escrita que também é sonora. A audição é, portanto, o sentido que embala as mãos, os passos, os corpos. Entramos em uma casa festiva para ouvirmos, da janela, o mar (ressaca, quebra-mar e marolinha), músicas e uma conversa bem-humorada entre duas mulheres. São vozes que rompem a armadilha do silêncio (Cixous, 2022 [1975]) e da seriedade (como o riso ambíguo da Medusa), pois advindas de duas escritoras: Leda Beatriz Abreu Spinardi, mais conhecida como Ledusha, e Letícia Pinheiro de Novaes, de nome artístico Letrux. Ledusha-Letrux, Letrux-Ledusha. Conversa, bate-papo, composição ruidosa: há muito o que dizer e ouvir. Vivíssimas, ambas fazem parte da construção de uma linguagem que é ação, ação política pelo fato de sua (re)existência, de lançarem, Ledusha desde 1981, e Letrux, literariamente, a partir de seu primeiro livro lançado em 2016, uma linguagem da *diferença* (Irigaray, 2017 [1977]), construída por seus corpos na alegria da festa acontecendo e na melancólica ressaca do fim. Esta linguagem, conversa (e) feito festa, voz esbarrada e sussurrada, às vezes cochicho, às vezes grito, eco em devir, pertence ao encontro de mulheres buscando uma forma de se expressar e, inevitavelmente, em nossa sociedade, criar ruídos na linguagem falocêntrica, na hegemonia da linguagem masculina ocidentalizante (Cixous, 2022 [1975]; Irigaray, 2017 [1977]). Nenhuma festa, assim como uma linguagem, acontece sem que haja interação, sem que haja um grupo formado por pessoas, aqui a dimensão de coletividade que permeia a voz individual.

A escrita pode ser pensada enquanto festa (lembramos de Emma Goldman<sup>3</sup>), prática coletiva, em grupo, criada pelas autoras, individualmente, mas também no encontro com outras entidades e vozes que habitarão a casa da linguagem poética. Neste trabalho, portanto, convidamos todas a conhecer melhor as escritoras e ouvir os ruídos-risos realizados na linguagem hegemônica por meio da voz poética delas, *voz que é corpo*, que cria corpos e modifica-os.

<sup>1</sup> Este trabalho só foi possível com a provocação realizada pela professora Susana Scramim que, resgatando e atualizando a obra de Ledusha para suas aulas, pensou-a ao lado de outros grandes nomes da poesia realizada por mulheres, valorizando o trabalho da escritora e tirando-a do esquecimento acadêmico

<sup>2</sup> Para Jacques Derrida, na linha de pensamento posteriormente atualizada por Luce Irigaray, há um confronto com a posição lacaniana de que o falo em sua associação com o logos gesta a linguagem “total”, como significante total de um sistema. Deixam-se recalcados outros significantes, frutos das diferenças, de outras linguagens.

<sup>3</sup> “Se eu não puder dançar, não é a minha revolução” (Emma Goldman, 1869 – 1940).

## 2 Conhecendo as anfitriãs

É importante conhecermos as anfitriãs, pois a festa depende da música, dos tropeços, do canto, do tilintar de copos e dos passos de dança lançados, principalmente, por elas: Ledusha e Letrux. São unidas culturalmente pelo Rio de Janeiro no hábito, sotaque [embora Ledusha seja paulista de nascimento], humor e linguagem rasteira, mas, geracionalmente, pertencem a épocas diferentes. Ledusha nasce em Assis, interior de São Paulo, no ano de 1953, mas é no Rio de Janeiro, no ano de 1981, onde lança seu primeiro livro, marcado pelo ambiente em que estava inserida e uma boa dose de coragem para bagunçar a poesia da década de 70 e tocar o real com a palavra. *Risco no Disco* (1981), sua primeira publicação, é conformada por 58 poemas escritos entre os anos 1974 e 1981, no trânsito geográfico entre as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Obra lançada em uma edição autoral (Coleção Capricho), prática típica de pequenos grupos de escritores/escritoras brasileiros/as da época, com quem, aliás, a autora tinha boa e próxima relação, e é reeditada pela Luna Parque Edições (2016), editora coordenada pelos poetas Leonardo Gandolfi e Marília Garcia, quase quarenta anos depois.

Além de *Risco no Disco*, vale mencionamos outras obras de Ledusha: *Finesse & Fissura* (Brasiliense, 1984), *40 graus* (Francisco Alves, 1990), *Exercícios de levitação* (7letras, 2002) e *Notícias da ilha* (7letras, 2012). Além de poeta, Ledusha é compositora, tradutora e cronista, muito associada aos escritores e escritoras Marginais da década de 70 do século XX. Apesar de ter relação explícita com escritores e escritoras da Literatura Marginal da década de 70, Ledusha preferiu desvincular seu trabalho poético do rótulo de “escritora marginal”. Tal rótulo contemplava autores e autoras que produziam obras independentes do mercado editorial canônico e aproximavam vida, arte e política, reaproximando a linguagem poética do cotidiano em um experimentalismo típico da geração. Ainda que oficialmente não fizesse parte do movimento, inevitável foi trazer contexto e menção ao movimento para dentro de sua obra, como podemos constatar em poemas como *Felicidade* ou *Babylonest*. Em entrevista, a autora afirma sua posição de não-pertencimento ao movimento:

Era um período efervescente, no Rio, em termos de poesia, política, havia vários jornais alternativos e artes. Eu sempre escrevi, já tinha um materialzinho. Tinha lido o *26 poetas hoje*, da Heloisa Buarque, era amiga do Cacaso, me hospedava em seu apartamento em Copacabana, onde conheci a maioria dos poetas: Pedro Lage, Chacal, Charles, Ana C, Chico Alvim, Luis Olavo Fontes - o Lui, e outros. A Helô, que parecia ser a “guru” deles, também. Embora tenha sido influenciada por essa lufada de liberdade que o grupo trouxe à poesia, preferia permanecer à margem da Poesia Marginal – tenho dificuldade com grupos, nomenclaturas -, daquelas discussões todas. (Ledusha, 2016, Mallamargem<sup>4</sup>)

4 Disponível em <http://www.mallarmargens.com/2016/11/7-poemas-de-ledusha-1-entrevista.html>. Acesso em 15 dez. 2022.

Com uma obra que merece o devido reconhecimento, diferentemente do público leitor, a crítica literária brasileira, por sua vez, parece (ainda) não ter assegurado totalmente a importância da obra da autora, o que comprovamos com as raras pesquisas sobre sua poética. Ainda que escassas, mencionamos o trabalho de Valdir Prigol (2006)<sup>5</sup>, de Ana Carolina Murgel (2009)<sup>6</sup> e uma resenha crítica de Aline Rocha (2016), intitulada *A vida entre alô, beijos, cacos e discos*<sup>7</sup>. Como afirmado, são pouquíssimos os trabalhos existentes, bem diferente da extensa crítica sobre a poesia Marginal (1970) -de maneira geral- realizada sobre a obra de poetas homens desta mesma geração, como Cacaso, Francisco Alvim e mesmo sobre a poética da escritora Ana Cristina César. Portanto, o que também motiva este trabalho é, além da valorização estética da escrita feminina (Cixous, 2022 [1975])<sup>8</sup>, do rastreamento do riso, gerado pelo humor como mecanismo de questionamento, pensado, racionalizado, consciente de seus efeitos e ação potencialmente revolucionária, é a tentativa de evidenciar uma obra astuta e afiada como a de Ledusha -para além do poema *New-Maiakovski* estampado em uma camiseta do cantor Cazuza, ou do poema *De leve*- e da escritora Letrux. Motiva-nos, portanto, o desejo de fazer soar (e ecoar) os ruídos-risos para além das, inquestionavelmente importantes revistas culturais e resenhas jornalísticas sobre as obras das autoras.

Como afirma Marília Garcia, em artigo escrito para a *Suplemento Pernambuco*, publicado para comemorar os 40 anos do lançamento de *Risco no disco* (Ledusha, 1981) completados em 2021: “Que possamos também reler o livro criando pausas para tentar ouvir o que a agulha e seus ruídos dizem” (Garcia, 2021, s.p)<sup>9</sup>. Garcia nos instiga, nos provoca, expõe o risco de dedicar-se aos escritos contemporâneos, pois sua afirmação traz a dimensão da aposta ruidosa do som que pode ser dissonante e incompreendido, ou do que pouco foi ouvido, abafado e, por isso, pouco cantado posteriormente.

Ao colocarmos na vitrola a obra *Risco no Disco* (1981), ruidosa em seu efeito, lembramo-nos que Ledusha não está sozinha, ela faz o som principal desta festa juntamente com *Tudo que já nadei- Ressaca, quebra-mar e marolinhas* (2021), da carioquíssima Letrux. Nascida em 1982, no Rio de Janeiro-RJ, Letrux é multiartista, compositora, cantora, escritora e atriz, que estreou nas letras com a obra *Zaralha: abri minha pasta* (2015). Como cantora e compositora, sua discografia é formada por *Letrux em Noite de climão* (2017) e *Letrux aos prantos* (2020). Observemos que a escolha da primeira pessoa nos títulos (discos e livros) é posição de um eu confessional, mas que não abdica de uma voz coletiva, pois linguagem-ação-política, desejo de ser no

5 Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1583>. Acesso em 12. Jan.2023.

6 Disponível em: [http://www.caromurgel.mpbnet.com.br/artigos/MURGEL\\_Ana\\_Carolina-A\\_poetica\\_feminista-Aulas.pdf](http://www.caromurgel.mpbnet.com.br/artigos/MURGEL_Ana_Carolina-A_poetica_feminista-Aulas.pdf). Acesso em 20 jan.2023.

7 Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/1933/1732>. Acesso em 15 jan.2023.

8 Feminina aqui não é oposição essencialista à masculina, mas é sinônimo de destoante da hegemônica -masculina.

9 Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2734-risco-no-disco,-40-anos-ao-som-da-agulha-de-ledusha.html>. Acesso em 12 jan.2023.

mundo: singular e plural e enquanto voz-canto de mulher. Sua segunda obra literária, *Tudo que já nadei- Ressaca, quebra-mar e marolinhas* (2021), é um compilado “de textos de uma mulher perto dos seus 40 anos, então são reflexões mais maduras” (Letrux, 2021, entrevista para Marcio Bastos)<sup>10</sup>. Os textos conformam uma obra escrita durante cinco anos e dividida em três partes, como exposto no subtítulo *Ressaca, quebra-mar e marolinhas*, com respectivos textos narrativos/crônicas, poemas (mais longos) e pequenos poemas (aforismos, semelhantes ao poema-piada, poema-pílula e outros). É nestes últimos que iremos nos deter para analisar a obra, conformando conversa com Ledusha. Apesar de seu notório reconhecimento musical, sobre sua obra literária, assim como acontece com a obra de Ledusha, há pouca produção intelectual, todavia, destaco a produção crítica de Fernanda Nery (2022) para a *Revista Veredas*<sup>11</sup>, trabalho centrado na força da palavra-som ao optar apenas pelo *corpus* musical (discos) da artista. Mesmo em seus shows e composições musicais (aliás, Ledusha também compôs muitas canções), fica explícito o caráter literário<sup>12</sup> da obra de Letrux, sua predileção por referências do campo, a musicalidade e o uso de linguagem figurada, como pode ser constatado no show *Letrux Línguas & Poesias*, no qual a artista canta músicas em mais de quatro línguas e intercala-as com poesias (autorais ou não). No entanto, apesar desta aproximação, *Tudo que já nadei* (2021), exceto por resenhas e críticas em revistas culturais, assim como a obra de Ledusha, não tem, até o momento, recebido um olhar realmente atento dos estudos literários, que, por suporte de publicação e diferentes formas de abordagem, pode ir além da recepção da obra e valorizar os instrumentos formais da composição poética, por isso voltamos nosso ouvido para esta festa.

Ao buscarmos ouvir a música, diálogo entre as escritoras, a compreensão de literatura é direcionada para seus efeitos sonoros, ruidosos, mas também pensada em contato *com*, fruto da criação com um sem-número de seres-coisas, pois a *escrita feminina* (Cixous, 2022 [1975]) é experiência da linguagem, e na obra das escritoras é também festiva, subversiva, de rápida leitura, de veloz impacto, e surge como *grito* para perguntar e responder questões advindas de mulheres proprietárias de suas próprias palavras e corpos. Escrever é como festejar *com*, celebrar *com* a outra/outro, é como estabelecer diálogo para a concretização da experiência, é um caminho possível para o risível e que, no campo literário, questiona o “autor” masculino e singular, pois plural na criação conjunta, feminino enquanto diferença, potente enquanto risível. Temos, então, a *festa*, e não o espetáculo (que se caracteriza por um distanciamento entre plateia e público), pois todas participam e são ativas no processo de criação, inclusive leitores/as deste trabalho. Esse escrever *com*, outras vozes participantes da festa, também podemos constatar em ecos advindos de Clarice Lispector, Ana Cristina César,

<sup>10</sup> Disponível em: <https://jc.neio.uol.com.br/cultura/2021/03/12039751-letrux-propoe-mergulho-no-seu-universo-poetico-em-tudo-que-ja-nadei.html>. Acesso em 16 dez. 2022.

<sup>11</sup> Da destruição do corpo feminino à criação da posterioridade: estética da reação e o antagonismo à violência discursiva- Fernanda Nery (2022). Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/845>. Acesso em 18 dez. 2022.

<sup>12</sup> Sabemos que estas fronteiras são tênues e imbricadas quando pensamos a literatura na contemporaneidade.

Hilda Hilst, em imagens poéticas e literais da filmografia de Godard (explicitamente na obra de *Ledusha*, em que são intercalados poemas com fotogramas dos filmes), ruídos múltiplos de referências do pop, da indústria, da rua, da natureza, de ambientes e burburinhos que só a cidade, a rua e o mar proporcionam em seus movimentos.

No mesmo ritmo, as escritoras, falando a “mesma língua”, também agregam à festa do português brasileiro outras sonoridades e significações por meio de *roubos* (Cixous, 2022 [1975]) linguísticos do inglês, do francês e do italiano. Elas praticam, assim, o ato de alimentar línguas com outras línguas, afinal, a festa é criação da linguagem em movimento, dança solo que também é dança conjunta. Poesia, afinal, é sobre som, sobre experiência sonora que constrói mundos enquanto nomeação, como já afirmou Octávio Paz:

A poesia não é sentida: é dita. Quero dizer: não é uma experiência traduzida depois pelas palavras, mas as palavras mesmas constituem o núcleo da experiência. A experiência se dá ao se nomear aquilo que, até não ser nomeado, carece propriamente de existência. Assim, a análise da experiência inclui a análise de sua expressão. Ambas são uma e a mesma coisa. (Paz, 2012, p.191).

Ledusha e Letrux advogam a coloquialidade de uma festa na sala de casa, a zombaria, a ludicidade, a palavra cantada, copos mistos e corpos dançantes, relaxados de maresia e cansados de ressaca. Linguagem-festa montada à beira-mar que desorganiza a racionalidade da linguagem masculina, priorizando o verso rápido e cortante, expressando desejos, compondo *com* bossa nova, pop e *rock 'n' roll* -a multiplicidade, a diferença-, o disco repetido, humor ácido e corrosivo que mascara e, ao mesmo tempo, evidencia a melancolia. Temos forma e conteúdo em relação indissociável para o acontecimento da festa que é, enfim, linguagem poética, relação de experiência e voz.

Antes de iniciarmos o mergulho na obra de cada uma das autoras, lembremos que Letrux e Ledusha também partilham, dentre outras características, a referência aos astros (possibilidade, fluidez, mística), o rasteiro, a gíria, a risada que advém do humor debochado e melancólico de quem lança ao mundo uma linguagem coletiva e, ao mesmo tempo, singular em sua individualidade estilística.

### **3 A poesia é uma festa: risos-ruídos (des)agradáveis**

Com a afirmação de que a poesia criada por duas mulheres é também estrondo inevitável, ruído conformado por uma acumulação de sons, dentre eles o burburinho e o riso, buscamos definir, com ajuda de Murray Schafer (2012), a noção de ruído para pensar as produções poéticas de Ledusha e Letrux, pensando-as como uma ação política e recurso poético-formal.

De acordo com Schafer (2012), educador musical canadense, na obra *A afinação do mundo*, o ruído é som indesejado, forte, não-musical, distúrbio em qualquer sistema de sinalização, perturbação anômala (p.256-257). Considerado um som indesejável, ele perturba e, por isso, não quer ser ouvido por algumas pessoas, é som de palavra incômoda, disco riscado. Ao mesmo tempo, para determinado grupo de pessoas, este tipo de som pode soar agradável, som de palavra necessária: como escrita feminina, necessária e criada com recursos que fomentam esta audição, como a repetição, a fragmentação e a sobreposição de versos e palavras. O ruído, portanto, tem caráter subjetivo, variável e, em sua determinação mais comum e conhecida, pode ser vibração (tato) e som (audição) desagradável: ruído (in)desejado.

Ainda sobre este termo, lembremos que só emite som o que é, também, tátil. Sobre esta relação entre toque e audição, como afirma o teórico, no som, “A audição e o tato se encontram no ponto em que as mais baixas frequências de sons audíveis passam a vibrações tácteis (cerca de 20 hertz)” (2012, p.28) e, além disso “A audição é um modo de tocar a distância” (p.29). A audição, então, atinge lugares que o olhar não atingiria facilmente. Se a audição vai além do olhar, a audição do riso, portanto, pode ainda ultrapassar um simples som de conversa, de diálogo polido, criando um ambiente festivo (que inclui desacertos, cochicho, grito, brigas, afetos etc.).

Aqui é necessário pensarmos o riso fruto do humor feminista, baseado em um “princípio revolucionário e transformador, propõe a construção de uma cultura do riso totalmente distinta de um humor que explora o ataque ao outro como princípio fundador. O riso promovido pelo Humor Feminista é um riso consciente do funcionamento do mundo” (Crescêncio, 2019, p. 407). Esta consciência, presente na obra das autoras, que vai além do ataque ao outro, é atrelada a uma afirmação de um eu-nós<sup>13</sup> criador, atrelada à possibilidade de escrever. Sobre esta relação, entre risada e escrita, Cixous declara “Eu dizia às minhas amigas: é nossa vez de rir. Nossa vez de escrever. Escrever? -Sim. É a maneira mais íntima de investigar, a mais potente, a mais econômica, o suplemento o mais mágico, o mais democrático. Papel, imaginação e decolar!” (Cixous, 2022 [1975], p.30).

Juntamente com a escrita, a audição guia a festa, o corpo, e o mar que vibra em ressaca, quebra-mar e marolinha, sonar, marulho, água encontrando cacos de vidro que, em contato com a areia, transformam-se em pedras coloridas: rolados na areia e, pela força da água, são desgastados. Similar é o procedimento que as poetisas fazem com a palavra, transformando-as, transportando-as, mudando-as de campo semântico, de tom, originando, incessantemente e em fluidez de forma e sentido, a diferença dentro do cotidiano que reverbera em novas imagens e sons compartilhados, revelados de outra maneira. Como afirma Jean Duvignaud (1983) sobre a “festa”, na festa nem tudo se pode controlar, prever e, assim como na linguagem, está feita à desordem, decorrência de sua própria existência, de onde ouvem-se muitas vozes, todas elas incômodas à linguagem logocêntrica e falocêntrica.

<sup>13</sup> Em vez de eu-lírico, pensemos em um eu coletivo.

Por isso, escrever poesia pode ser, então, como afirmado anteriormente aqui, desestabilização de cotidiano no rolar a palavra pela areia, no ouvir o ruído material desta ação presente na “língua”, pois, afirma Cixous, “Agora, eu-mulher vou explodir com a Lei: estrondo agora possível, e inevitável: e que se faça, imediatamente, *na língua*” (Cixous, 2022 [1975], p.66, destaque nosso). Porém, com relação à linguagem masculina (aqui nos termos das autoras citadas), tampouco “se trata de se apropriar dos instrumentos deles, dos seus conceitos, dos seus lugares, nem querer ocupar sua posição de domínio” (p.67), o que se propõe é a ação/ apropriação da linguagem para criação de outra (que chama de feminina), vulcânica, subversiva, risonha, pois é intervenção real, criação distanciada da hegemonia, rompimento com a autoridade do significante e significado masculino, lançamento de novo corpo em voz.

Associado a uma noção de poder, assim como a língua, o ruído foi pensado, por muito tempo, como advindo da natureza desconhecida, sagrada ou profana, resultante de um poder divino e, portanto, originado por quem está autorizado a produzi-lo sem ser censurado, ou seja: há ruídos que podem acontecer e que, mesmo proibidos (ou por isso mesmo) acontecem, revolucionários que são. O riso, assim como a escrita e o ruído, também está ligado ao poder revolucionário de mudança do estabelecido. De acordo com Minois,

o riso tem um poder revolucionário. Melhor: é um verdadeiro demiurgo, uma potência criativa capaz de ressuscitar os mortos [...]. É o riso de alívio que arruína os esforços terroristas da pastoral oficial; é a divina surpresa, o relaxamento brutal de tensão, no qual os analistas veem uma das principais fontes do riso. Ele exorciza o medo, sem negar a existência do inferno. Teologicamente, poder-se-ia dizer que esse castigo por inversão não é pequeno. Mas o que o torna imperdoável é que ele é apresentado pelo riso. É em torno do riso que a divisão e o confronto se efetuam. [...] O riso aparece como uma arma suprema para superar o medo. Quem ri do inferno pode rir de tudo. O riso – eis o inimigo – para aqueles que levam tudo a “sério” (Minois, 2003, p.275)

Ao quebrarem o silêncio, pelo humor que gera o riso, impedem, assim, o tabu da sacralização e refutam a ordem estabelecida [talvez, por isso, suas vozes sejam ruído audacioso contra o medo]. Pensemos o tabu aqui como a dessacralização de motes poéticos como o amor, o corpo e a sexualidade, pensemos no ruído de um corpo livre em seus desejos, texto fragmentado sintaticamente, verborragia vertiginosa, vulcânica, presente, por exemplo, em *Eletricidade* (Ledusha, 2016 [1981]). Em uma sociedade em que o “Ouvido cedeu lugar ao olho” (Schafer, 2012), p.27), dedicar-se à audição é, além de atentarmos para a música que irrompe, valorizarmos elementos intrínsecos ao poema. Lembremos que o poema é também, como já afirmado por poetas modernistas, uma sinfonia: a musicalidade, o ritmo, a lira, o aulos; retornarmos nossos ouvidos para o universo sonoro da criação poética, e lançarmos nosso olhar para os instrumentos



musicais, os recursos poéticos-sonoros como a rima, a aliteração, o trocadilho, a assonância, paronomásia e onomatopeias.

Poesia, para além da escrita, se escuta, e o seu ruído é “meio de chamar a atenção” (ibid., p.115), o riso pode ser estridente, questionador, ruidoso, pois “se os canhões fossem silenciosos, nunca teriam sido usados na guerra” (ibid, p.115), como afirma Schafer (2012). Constatar que o disco de Ledusha está riscado é afirmar que a agradabilidade do som é relativa, que ele pode ser repetitivo e, por isso, pensamos que, por ser riscado é, para muitos ouvidos, um ruído necessário de estar no mundo: cria-se o ruído que aqui relacionamos ao *grito*, à expressão primeira, a necessidade de desestabilizar. Quando o eu-lírico da poesia de Letrux nada no mar e deixa envolver-se pelo encontro com a água, faz a “água virar energia” (Letrux, 2021, p.83) e sua voz também vibra para dizer, grita na superfície e na profundidade, incomoda e é necessária. São gritos que surgem “(...) da articulação dos tempos. É preciso gritá-lo por escrito. Imprimir o *riso*. Em literatura já existe o que ainda não existe na realidade. É por isso que eu convido à escrita” (Cixous, 2022 [1975], p.33, destaque nosso). Este grito enunciado (e anunciado) também está em Susana Thénon, Sara Uribe, Clarice Lispector, Lenora de Barros, Verônica Stigger, Conceição Evaristo, Maya Angelou, Angélica Freitas e outras poetisas/escritoras/artistas que gritaram com o corpo, pois não nos esqueçamos que *voz é corpo*, é ruído necessário. Assim também pensa Le Goff, atrelando corpo e riso, alegria e potência:

O riso é um fenômeno expresso no corpo e pelo corpo. De forma espantosa, muitos dos que escreveram sobre o riso – historiadores, historiadores literários ou filósofos (Bergson e até mesmo Freud) – pouco se interessaram por este aspecto essencial. A codificação do riso e a sua condenação nos círculos monásticos resultam, ao menos em parte, de sua perigosa relação com o corpo. (Le Goff, 2000, p.72)

A escrita está atrelada ao corpo e ao riso enquanto meios de ação no mundo, pois ela é “a própria possibilidade de mudança, o espaço do qual se pode lançar um pensamento subversivo, o movimento percurso de uma transformação das estruturas sociais e culturais” (Cixous, 2022 [1975], p.49). Para pensar o som-ruído-riso, selecionamos alguns poemas de Ledusha e Letrux<sup>14</sup> para melhor compreendermos, por meio de uma aproximação entre ambas, os efeitos festivos e sonoros no ambiente.

<sup>14</sup> Para uma aproximação formal com Ledusha, conformando uma conversa em meio a festa, privilegiamos a análise de alguns poemas de Letrux, poemas retirados das seções “quebra-mar: famoso poema, mesmo” e “marolinhas: algumas considerações anônimas”, portanto, a primeira parte da obra (“ressaca”) não será abordada neste trabalho.

### 3.1 Identificando os risos e os ruídos

Duas mulheres festeiras e festivas lançam suas vozes e aproximam-se na festa. Em um primeiro momento de escuta dos poemas, ouve-se de Ledusha um encontro no poema *It's only rock'n'roll*. Com um título roubado do inglês, a poeta amplifica a linguagem e, via eu-lírico, canta, com brevidade, tom anedótico e irreverente, o lugar comum do encontro<sup>15</sup>:

*It's only rock'n'roll*

trombamos numa festa  
no embalo falei  
o nosso amor vai ser assim  
mas esqueci no travesseiro como.

marquei dancei. (Ledusha, 2016 [1981], p.42).

Conformado por cinco versos curtos, brancos e livres, linguagem coloquial e duas estrofes, o título do poema revela um *roubo* linguístico. Comum importação do inglês, herança da poesia moderna do início do século XX, o *roubo* é, de acordo com Flavia Trocoli, no posfácio da edição brasileira da obra *O riso da Medusa*, de Hélène Cixous, um dos “os elementos imprescindíveis para a subversão de tudo aquilo que, regulado pela posse, se fixa no espaço e no tempo” (Trocoli, 2022 [1975], p.88), ou seja, a linguagem traz marca de posse, ultrapassa fronteiras e serve de recurso, somando-se para a construção do humor melancólico quando pensamos que é “apenas” um gênero musical, assim como é apenas um esquecimento sobre como amar. Vale a menção de que, para Kristeva (1984), a matriz do semiótico foi roubada da mulher, portanto, nada mais justo do que a escrita feminina ser, também, um resgate realizado por novos roubos e voos para se repensar (sim, a poesia como meio de reflexão) sobre escolhas e desejos.

Neste poema, que traz o *som* já no título, rouba-se a palavra da língua inglesa e insere-a, em um gesto cosmopolita, na linguagem liberta e sem compromisso que o rock permite, criando ambiente sonoro para a menção ao verbo *trombar*. Trombar é potente enquanto encontro, pois traz consigo o ruído da forte colisão. Do inesperado encontro com o amor, a fala ao outro indica a possibilidade de concretização do amor “vai ser assim”, embalado pela música. Incluindo a primeira pessoa do plural e o “assim”, evidencia-se, portanto, uma comparação com a música. Porém, a energia da música acaba, bem como a memória, sem mais, ao ter o amor lado a lado: “esqueci no travesseiro como”. Este esquecimento repentino, esse dormir ou deitar-se, enfim, assim como encontro na festa, revela a velocidade de uma época que testemunha a flexibilidade libertina do amor que não se prende ao romantismo das certezas, que

<sup>15</sup> Lembram manifestações como a poesia-minuto, o poema-piada, o poema-pílula, lirismo anticanônico herdado do Modernismo Brasileiro, aliás, o que a Geração Marginal/Mimeógrafo atesta como herdeira.

se abre para a instabilidade, para a fuga de fórmulas (e deboche delas), à desmemória ao “esquecer” como se deve amar e, além disso, finaliza ao rir do esquecimento, concluindo “marquei dancei”. O “marquei” aqui compreendido como uma gíria, mostra que se “dançou”, “bobeou”, “fez-se tola”, “aproximou-se mas ... dançou”, perdeu-se as chances de amar / do amor ou, em outro sentido, a possibilidade de apenas dançar (enquanto verbo dançar), após o esquecimento de como se ama. Além deste ruído, o som redondo da aliteração na repetição da letra “m” dá o tom alongado e denso da pequena anedota narrada do poema.

No poema, portanto, o ruído<sup>16</sup> é riso sutil, um riso de canto de boca, discreto, e está na liberdade do esquecimento, na leveza de cantar o amor como algo pouco sério, não protocolar, dessacralizando o romantismo atrelado a ele, expressando a possibilidade sem roteiro no encontro repentino (pois esquecido), ao trazer o roubo linguístico para embalar a efemeridade do encontro amoroso. Ledusha, em consonância com o que afirmamos, sobre seu processo de escrita, afirma: “Acho que eu temperava a lírica com o humor, a ironia, de uma maneira legal”, diz, recordando os anos no Rio como a adolescência que o casamento malfadado tolhera” (Ledusha, Folha de S. Paulo)<sup>17</sup>.

O risco no disco está na reiteração em se abordar um mote (amor) já desgastado e repetido (tal qual o efeito do risco no disco) para trazê-lo, neste processo, dessacralizado, desromantizado, fluido, animado e embalado pelo rock. De acordo com Luce Irigaray, filósofa feminista belga, ao convocar a escrita de mulheres, a fala-mulher, afirma “Fale, apesar de tudo. Entre nós, o “rígido” não se impõe. Conhecemos bem demais os contornos de nossos corpos para amar a *fluidez*. Nossa *densidade* prescinde do dilaceramento e da rigidez.” (Irigaray, 2017 [1977], p.243, destaque nosso). Assim, incomodando muitos, o amor fluido-ruído-riso de Ledusha é evidenciado no encontro em meio à festa.

Além do amor, outro mote rasurado e ressignificado na prática poética é a *vida*. Atrelada à água, a vida é trazida por Letrux no poema *primal scream marinho*, em título também *roubado* do inglês e colado ao português, mistura para a possibilidade de criação de novos significados neste dançar das línguas. De acordo com Schafer (2012), o som da água foi o primeiro som que se fez ouvir, pois é oceano reproduzido no útero, percepção sonora genuína que ressoou antes mesmo do quebrar das ondas. A água, de acordo com o autor, nunca morre, pois está sempre em movimento (como o mergulho, a frequência de um som, a imensidão do mistério divino e o autoconhecimento). Água do mar, de onde nasce o grito primordial, presentifica-se no poema de quatro versos e duas estrofes, simples na composição, profundo na potência:

<sup>16</sup> Além da já afirmada criação enquanto ruído, linguagem que é grito e, portanto, desagradável aos ouvidos mais conservadores, ordeiros, que abdicam da possibilidade de desestabilização que a festa pode proporcionar.

<sup>17</sup> Disponível em: [#85 Risco No Disco | 1001 Livros Brasileiros Para Ler Antes de Morrer \(wordpress.com\) https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/12/ledusha-spinardi-desfia-em-poemas-sua-formacao-esburacada.shtml](https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/12/ledusha-spinardi-desfia-em-poemas-sua-formacao-esburacada.shtml) Acesso em 15 jan. 2023.

*primal scream* marinho

mergulho  
e berro

é divino  
é divã

(Letrux, 2021, p.153)

72

Dentre as várias possibilidades de *grito*, o eu-lírico opta pelo marinho, pela força e simbolismo que carrega, grito primitivo e necessário para se fazer mundo. Esse som acompanha o eu-lírico no mar, na água, após a geração da vida, pois o eu-lírico “mergulha”, e ao mergulhar a reação é berrar, como verbo, mas também como substantivo que expressa, ação de um eu, mas também ação independente, que vive, berro que está no mundo. Aqui, podemos compreender o berro enquanto ruído, palavra do mesmo campo semântico do grito, palavra que incomoda, mas pode aliviar, pode comprovar a vida, como nos nascimentos: é um desejo indesejado. Esse “direito ao grito” é, afirma o eu-lírico, divino por sua força extramundana, e divã porque, a partir de então, do nascimento, do grito inicial, inicia-se a possibilidade de falar e curar-se pela voz-audição. O divã podemos também relacionar com o ato libertador e curativo proporcionado pelo berro (relação de cura entre berro e vida). Como afirma Cixous, a poesia é compreendida como um lugar privilegiado da escrita, sua relação com o inconsciente e desejos primitivos, pois “é território da força do inconsciente, e o inconsciente é o lugar no qual sobrevivem os recalcados”, por isso a escrita feminina revela necessidades: “É preciso que ela se escreva, porque é a invenção de uma escrita nova, rebelde” (Cixous, 1975 [2022], p.51) e “é preciso que seu corpo se faça ouvir. Só assim jorrarão as imensas fontes do inconsciente” (ibidem, p.51).

Consciente ou inconsciente, o ser humano gosta de produzir sons para se lembrar que “não está só” (Schafer, 2012, p.354), teme a ausência de som do mesmo modo que teme a ausência de vida, essa vida, festa sonora, é presentificada quando o corpo-voz-fala, produz ruídos para si e para outros: “Escreva-te: é preciso que seu corpo se faça ouvir.” (Cixous, 1975 [2022], p.51). O corpo é berro, é mergulho, ruídos desestabilizando o silêncio, promovendo a vida que irrompe, o pertencimento, como um “amor que dá certo” (Letrux, 2021, p.135), assim como o amor inesperado e dessacralizado de Ledusha. Amar o mar, amar o inesperado, amores fortuitos que, em versos curtos, bem-humorados, em linguagem simples e com roubos linguísticos que expressam a quebra com um discurso calcado no logos, coercitivo da pluralidade, purista, unilateral, linear e, portanto, homogêneo e, por vezes, sisudo.

Em “Baixo-astral”, outro poema de Ledusha, o eu-lírico, em uma estrofe de três versos, sem mistificação, explicita a fuga do ritmo entediante “baixo-astral” resultante em espontaneidade e ação:

### Baixo-astral

meu bem liga a teve sem som  
e joga essa merda de lou reed  
pela janela.

(Ledusha, 2016 [1981], p. 53)

Baixo-astral refere-se, novamente, a um som, especificamente ao disco de Lou Reed (importante cantor americano da década de 70) que desagrada o eu-lírico e, em uma interlocução interna com o par “meu bem”, ordena que se ligue a “tevé” sem som, e “jogue essa merda de lou reed” / “pela janela”. Aqui destaca-se a preferência por nova aliteração no primeiro verso, alongando o pedido, tornando-o lento, e o uso de linguagem simples e gírias: “tevé” em vez de televisão, “baixo-astral” -tão em moda nos anos 70, o uso de minúsculas recorrentes em toda a obra (e também na obra de Letrux) para grafar nomes próprios, incluindo os nomes das pessoas que agradece no prefácio (cybelle, caetano e cláudio) e a explícita palavra (pouco lírica, diriam conservadores) “merda” ao se referir, metonimicamente, à música/disco. Também a intimidade é demonstrada na interpelação de “meu bem”, montando, via ironia, uma cena cotidiana em que a espontaneidade é diretriz de atitude imperativa, a fala-mulher (Irigaray, 2017 [1977]) que ordena, pois ela prefere ouvir a televisão muda ao disco “baixo-astral” que deveria ser jogado “pela janela”. Ruído explícito formalmente e no *desejo* do silêncio (pois quer a tevê desligada) e resolução de sua vontade por meio de uma ação excêntrica. O vocativo “meu bem” traz carinho e aproximação, que se revela blasé ao solicitar que seja ligada a “teve”, mesmo que sem som, e explicitando posição de descontentamento com o som do disco. Além do explícito nível de conteúdo que traz o ruído presente nos poemas ouvidos, verificamos que a forma evidencia seus ruídos, seus sons, como podemos evidenciar em grande parte da obra da autora. Há um recorrente uso de paronomásias e brincadeiras com rimas (o próprio título da obra “*Risco no disco*”, *New-Maiakovski*, *Questão de Método*) e predileção por estrangeirismos e composição de novas palavras (como nos poemas *Brilho no sangue*, *De leve*), a metalinguagem -tão característica da poesia que pensa a si mesma, além de um humor melancólico evidenciado na atmosfera tediosa (alongada com aliterações) que muitos poemas trazem. Todas as mencionadas características somam-se à leve ironia e ao riso ambíguo em poemas como *Sartre desperto*:

Sartre desperto  
um olho na esquerda  
outro na direita.  
(Ledusha, 2016 [1981], p.50)

No poema, o eu-lírico mobiliza a figura de Jean-Paul Sartre, importante e polêmico filósofo que teve uma relação conturbada com a também filósofa Simone

de Beauvoir. Enfatizando seu estrabismo, parodiando a expressão popular, o aforismo “um olho no gato, outro no rato” ou “um olho no gato, outro no peixe”, dando um tom coloquial e, ao mesmo tempo, revela uma malícia violenta com relação ao filósofo, em uma espécie de acerto de contas com a figura sempre exaltada. Como afirma Diana Raznovich, “[...] o humor é uma guerra que não produz morte, mas riso” (Raznovich, 1996, p. 7, tradução nossa). Nessa guerra, Sartre seria o alvo a ser ressignificado, dessacralizado, para quem oferecemos o sorriso ambivalente da Medusa.

Na conversa, os ruídos de “risco no disco” de Ledusha, conformados por versos curtos, certos, fragmentados, se assemelham às marolinhas de Letrux, ondas pequenas, quebradas como a escrita fluida, geralmente ondas curtas e rápidas. São ondas que, em sequência, assim como a repetição de um disco riscado em contato com a agulha, podem transformar-se em um grande ruído ou, no encontro com a água, gerar um efeito de tsunami, que atinge o corpo. A literatura como ruído não é algo novo, como podemos perceber na afirmação de Culler:

A literatura é o ruído da cultura, assim como sua informação. É uma força entrópica assim como um capital cultural. [...] A literatura é uma instituição paradoxal porque criar literatura é escrever de acordo com fórmulas existentes - produzir algo que parece um soneto ou que segue as convenções do romance - mas é também zombar dessas convenções, ir além delas. A literatura é uma instituição que vive de expor e criticar seus próprios limites, de testar o que acontecerá se escrevermos de modo diferente. (Culler, 1999, p.47)

Na audição dos próximos ruídos, nos centraremos no canto-corpo presente nos poemas.

### 3.2 Ruídos corporais /corpos risonhos

Cixous afirma que “ao censurar o corpo, censura-se, de um golpe só, o sopro, a palavra” (2022 [1975], p.51) e, na mesma linha, Irigaray pensa a linguagem feminina como estratégica, a fala-mulher como uma linguagem que está para desarticular a lógica /discurso dos homens, desestabilizá-la, pois está intrinsecamente ligada ao corpo feminino, não essencializado, mas anti-hegemônico, porque é mergulho em lugares que antes não foram inscritos, lugares corpóreos, lugares de *diferença* que foram reprimidos em sua lógica e ontologia. Portanto, busca-se, pela linguagem que nasce e tem como germe o corpo, a fuga de uma linguagem que o aprisiona. Busca-se, ao inscrever o corpo e *com* o corpo, a recuperação de linguagens mantidas submersas.

A partir desta ligação entre corpo e discurso, também já evidenciada na análise dos poemas acima, e pensando em uma linguagem que sempre ultrapassa/rompe com o discurso falocêntrico (Cixous, 2022 [1975], p.57), analisaremos outros poemas para

pensarmos como o *corpo* é construído e plasmado na escrita de Letrux e Ledusha, sobretudo em suas intersecções com o amor e outros conceitos.

As relações entre amor, desejo e corpo não cansam de soar, como disco riscado, na obra de Ledusha (2016), na “pele linguagem/ vapores do desejo” (p.11). Podemos comprovar estas relações em poemas como *Reticências*, *Compondo*, *Matinê*, *Saudade e Disposição dos astros*, *Casamento* (este com diálogo explícito com os fotogramas de Godard que permeiam a obra), dentre outros. Dentro da concepção ocidental do amor, portanto, hegemonicamente masculina, o corpo da mulher sempre foi pensado, culturalmente, enquanto objeto, passivo-pacífico. Por isso, escolhemos os poemas *Amor perfeito* e *De leve* para estabelecer a comentada relação entre corpo e palavra, manifestação da linguagem da diferença. Ambos os poemas são permeados pela noção “selvagem”, primitiva, uma não-racionalidade presente em um campo semântico relacionado à natureza, sem separação do humano-animal.

#### Amor perfeito

a fera deitou os olhos bambos nos meus peitos  
disse podiam ser melhores daí como o mais blasé  
dos ares cravei meu estilete de prata na sua perna  
esquerda.

(Ledusha, 2016 [1981], p. 40).

*Amor perfeito* é um poema prosaico formado por quatro versos, sem pontuação, de imediata fruição, um *flash* de absorção, tal qual a cena descrita. No primeiro verso temos a fera, referência a alguém que se estende no encontro animal-humano (pois tem uma “perna”), que está lado a lado ao eu-lírico e, com intimidade, deitar-se sobre os peitos (aliás, zona erógena presente em outros poemas – *Matinê* e *Saudade*). Desnudam-se corpos sem mascaramento, mostram-se peitos, local de prazer negado, pausam-se olhos no corpo vivo. Esta fera remete à animalidade, à não-racionalidade, mas também ao poder, embora tenha os olhos bambos -sem muita precisão ou força, com a audácia de dizer que os peitos “podiam ser melhores”. Aqui, corpo objeto/objetificado, julgado, provoca uma reação blasé, mas incisiva, raivosa: “cravei meu estilete prata na sua perna esquerda” (v.3 e 4). Notemos que a reação é de quem já não aceita julgamentos, objetificações, e demonstra isso com uma tranquilidade (blasé) no ato violento que, pela surpresa, gera o riso pela quebra de expectativa e ousadia. De acordo com a teórica Regina Barreca,

Quando uma mulher demonstra sua raiva através do humor, entretanto, ela é vista como descontrolada, porque, em primeiro lugar, ela não deve ter sentimentos de raiva. A piada de um homem é vista como uma forma legítima de disfarçar sentimentos; a piada de uma mulher é vista como evidência de sentimentos que ela não deveria ter [...] (Barreca, 1991, p. 94, tradução nossa)

Sem se preocupar com as conversas paralelas que possam surgir, a segurança deste eu-lírico também está presente no ostentar, calmamente, de maneira “blasé” (roubo polissêmico do francês), um estilete, um objeto de defesa, raiva assimilada que se mistura à descrição com conotação de passividade pelo detalhamento do objeto “prata” e do local do ferimento: na “perna esquerda”. O amor perfeito é, portanto, não uma flor, mas uma planta carnívora que se defende, em ação expõe suas vontades e confronta possíveis julgamentos, confirma-se o apego ao corpo, mas um corpo sujeito, dono de sua voz e vontade: ninguém deve dizer como ser mulher, como ter peitos, como agir. Além do masculino e do feminino, aqui tem-se uma linguagem do desejo na diferença, em que o corpo em sua relação mais íntima e violenta (o amor romântico ocidental- perfeito) é atingido. O ruído está na perturbação de concepções caras à manutenção de lógicas hegemônicas para se pensar o amor e o corpo, no risível “amor perfeito”.

*De leve* traz o corpo como relação, como substância escrita com o outro, ou melhor, com a outra animalesca: a lobiswoman.

De leve  
feminista sábado domingo segunda terça quarta quinta e na  
sexta  
lobiswoman

(Ledusha, 2016 [1981], p. 448)

Poema curto, composto por dois versos, dispensando o uso de vírgulas (pontuação tradicional) entre os dias da semana, e evidenciando uma única palavra no segundo verso, *De leve* traz um corpo que é ruidoso ruído acima de 85 decibéis, causando risco à audição, quando o eu-lírico caracteriza-se como feminista. *De leve* é, ironicamente, o título do poema, pois revela não ser “de leve” seu feminismo, quando ele é cotidiano e, na sexta-feira, acentua-se transformando-se em uma mulher loba, é, portanto um “leve” pejorativo. Olga Donata Guerizoli Kempinska sobre o uso da ironia na literatura feminina, afirma que ela “[...] remete à ira como uma parte relevante do processo intersubjetivo e comunicativo e desafia a visão de feminilidade como incompatível com a atividade e a agressividade” (Kempinska, 2014, p. 474). Como no poema analisado anteriormente, aqui há uma compatibilidade entre a atividade e a agressividade, derivando em um riso. Há também uma relação conflitante entre o leve esperado pela sociedade, rejeitado, e o leve que acontece no poema. Ainda de acordo com Kempinska<sup>18</sup>, a ironia,

Ao envolver em seu funcionamento sentidos e valores conflitantes, a ironia leva o interlocutor a um duplo movimento de identificação e de distanciamento e faz surgir emoções que, na operação da

<sup>18</sup> Disponível em <https://www.scielo.br/j/ref/a/tQ4CNSxMYfNKvCFvDFbqbQN/?lang=pt&format=pdf>  
Acesso em 20 nov. 2022.



degradação, atravessam o caminho que vai inevitavelmente da aceitação à rejeição. Esse percurso emocional, que se inicia na positividade do sentido literal, que atravessa a negatividade desse sentido e que culmina na subversão do sistema dos valores que havia possibilitado aquele sentido, é responsável pela dinâmica e pela eficácia da ironia. (Kempinska, 2014, p.470)

Seu feminismo irônico, como indicado, mesclando-se aos dias da semana, mas também podendo ser lido como um adjetivo para todos os dias, é cotidiano, intensificando-se na sexta, quando, transforma-se, por fim, não na figura folclórica tradicional de homem-lobo, lobisomem, mas na lobiswoman, neologismo criado com o roubo da língua inglesa “woman” (mulher). Aqui, o voo da linguagem é explícito, avante em linguagem e risonha imaginação, o gesto de “voar é o gesto da mulher, voar na língua fazê-la voar” (Cixous, 1975 [2022], p.67), pois

a mulher tem algo do pássaro e do ladrão assim como o ladrão tem algo da mulher e do pássaro: elxs passam, elxs escapam, elxs desfrutam do prazer de perturbar a organização do espaço, de desorientá-lo, ao trocar de lugar os moveis, as coisas, os valores, ao criar cacos, ao esvaziar as estruturas, ao virar de cabeça pra baixo o que é considerado limpo (Cixous, 2022 [1975], p.68).

O gesto de reverter a lógica do lobisomem e transformá-lo não só em lobiswoman, retirando o masculino do “todo”, do normativo, mas também em uma feminista mais feroz, faz repensarmos, novamente, a agressividade como manifesta e os limites entre animais e humanos. Aqui, a “lobiswoman” traz a significação dos termos que é determinada relacionalmente (lobisomem-lobiswoman), de maneira opositiva entre os termos do sistema masculino, além disso, mostra a tensão existente na língua falocêntrica, e desestabiliza-a ao propor o neologismo. Também é pelas *relações* que se estabelecem a construção de significados, um novo corpo, uma possibilidade criada na e por meio da linguagem: “se não inventarmos uma linguagem, se não encontramos a linguagem do nosso corpo, ele terá talvez muito poucos gestos para acompanhar nossa história” (Irigaray, 2017, p.242).

O humano e o animal, o humano e o objeto, o animal e o objeto, juntos se determinando no processo de encontro, essa zona de contato (Haraway, 2008), com arranjos onde há constituição mútua entre pessoas, coisas, animais, aproximando-se também da relação de Letrux em sua composição com o mar, em um *free jazz* (ou um choro, gênero musical) com a água que é gozo, medo, cheiro, libido e amor. Poemas como: *Viaja nesse afeto*, *Brutal*, *Motivos*, *a-b-c*, *Ao que parece*, *Vertiginosa*, dentre outros, são poemas em que a escritura feminina está presente como corpo e motivo. Dialogando diretamente com Ledusha e o rastro animal, temos o poema-marolinha “- e o que você tem em peixes? -a mãe” (2021, p.133). Neste poema, a quebra da expectativa, relacionada ao zodíaco, é configurada pelo *ser* peixe, filha de peixe. Aproximando-se

novamente de Ledusha na construção de uma linguagem ruidosa, pois manifestação latente de desejo, possibilidade e sexualidade, e pensando na composição *com as coisas*, com o mundo, selecionamos, de Letrux, o poema *Espremo cravos*:

Espremo cravos  
Vislumbro gozo  
Corto quiabo  
Concebo gozo  
Golão de água  
Cobiço gozo

(Letrux, 2021, p.147)

O ato de “espremer cravos” é, inicialmente, algo primitivo, grotesco, que liga corpo e cultura de maneira intensa e, tradicionalmente, algo absolutamente rasteiro para se estar em um poema: Letrux causa ruído. Sem medo de expor desejos, gozos, caldos e cravos, indica um eu-lírico capaz de ações, um eu-lírico ativo: espremer, vislumbrar, cortar, conceber, beber, cobiçar. Em uma estrutura de paralelismo, com sintaxe semelhantes, o poema é composto por seis versos curtos que expressam desejos, vislumbrados, cobiçados, por meio de ações triviais, no presente do indicativo ou em elipse (golão de água) como é cortar quiabo ou espremer cravos. O gozo enquanto água, impulsionado pelo ritmo fluido do que resulta dos elencados atos: espremer cravos, da gosma advinda do quiabo, da água em exagero presente no “golão”, são gestos rasteiros do dia a dia que escoam ruidosamente para tornarem-se a prazer feminino [enquanto diferença, não essência], corpo sedento impulsionado para o mar e para a água, meios que, por muito tempo foram medos, como o eu-lírico traz também no poema *a-b-c*. A sexualidade feminina, de acordo com Irigaray,

sempre foi pensada a partir de parâmetros masculinos. Assim, a oposição de atividade clitoridiana/ “viril” e passividade vaginal/“feminina” – da qual falava Freud e também muitos outros – como etapas, ou alternativas, do que seria tornar-se uma mulher sexualmente “normal” parece ser um tanto baseada na prática da sexualidade masculina. Pois o clitóris é concebido como um pequeno pênis agradável de se masturbar enquanto a angústia da castração não existe (para o menino), e a vagina se valoriza ao oferecer um “local” para o sexo masculino, quando o uso da mão é proibido e torna-se necessário encontrar um outro caminho para o prazer (Irigaray, 2017, p. 33).

Em suma, em uma relação entre palavra, sexualidade e gozo, Cixous (2022 [1975]) relembra que ambos foram “escondidos”, punidos em seu ato, pois “não era para ir além”, somente deveria ser feito o necessário para que “o excesso parasse de nos atormentar”, e “assim que gozamos, nos apressamos em nos culpar -para que

nos perdoem-, ou sem esquecer, em enterrar, até a próxima vez” (p.44). Para Irigaray (2017 [1977]) há uma escrita do gozo da mulher, e a escrita está, sem mística, atrelada a ele, é disruptiva, desloca significante e significados em sua raiz transcendental e masculina e, aqui, é autogozo, descoberta dos prazeres plurais [desejos múltiplos, fora do sistema falocêntrico] independentes do homem.

Último riso lançado nesta festa, analisemos o poema *a-b-c*, de Letrux.

a-b-c

mar  
mulher  
mão

medos de transporte  
(Letrux, 2021, p.106)

Novamente temos um poema rápido, cirúrgico, marolinha que causa estrondo, inunda, medo que explicita a aliteração (mar, mulher, mão, medo), tautograma que forma a listagem de palavras, agora pertencentes a campos semânticos diferentes, mas que se encontram na síntese “medos de transporte”, brincando com a sonoridade de aliterações que beira ao homófono (meio/medos), em uma paronomásia que origina um riso discreto. A síntese na escolha de três pequenas, mas potentes, palavras nos fazem lembrar que as palavras rolaram pela areia, que ganharam novas formas e possibilidades de existência, por seus encontros, ao serem trazidas pelo mar. Mar: imenso, forte, meio, elemento que traz; mulher: imensa, forte, meio de vida, elemento que traz; mão: pequena, forte, potente em possibilidades, elemento que liga, que traz. Todos estes substantivos são modos, maneiras, meios e, por serem o que são/causam, também, medos, dependendo da perspectiva de quem convive com eles (quem e de que, afinal se tem medo?). O título também nos evidencia um contínuo, uma listagem, sequência como a proposta no poema.

O medo aqui gerado pela força: mar, mulher, mão. Medos que impulsionam a ir adiante, pois também “meios” de transporte, conotando não o fim em si mesmos, mas medos-meios, transpassados, transportados e transmutados pela escrita.

Abaixando o volume do toca-discos, constatamos, após a conversa estabelecida entre nós e autoras, na polifonia de vozes, que a escrita, em sua relação com o medo, como afirma Anzaldúa na icônica carta *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* (1981), sobretudo se referindo à escrita de mulheres negras latino-americanas, é central para pensarmos a palavra advinda da mulher -aqui, usamos para pensar na mulher brasileira, a escrita que acontece aqui:

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que *me amedronta*. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim

mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você (Anzaldúa, 2020 [1981], p.232, destaque nosso)

#### 4 Pausa: desligando o toca-discos, fechando as janelas, mantendo o riso

*Ela é linda e ela está rindo.*  
Hélène Cixous

Neste trabalho, por meio do corpo e riso discreto e astuto de duas poetisas brasileiras, pensamos o ruído enquanto linguagem *diferente* (Cixous, 2022 [1975]), o riso enquanto som advindo da convivência, do encontro com outras entidades (a água, os objetos, os desejos, outros corpos e suas vontades). Invocamos a festividade por conduzir, em seu ritual de aproximação coletivo, um *free jazz* realizado por muitas. Porém, como em toda festa, é necessária uma pausa estratégica (não, necessariamente, um fim), não o esgotamento da alegria, mas a suspensão para continuarmos, posteriormente, criando, rindo e pensando uma linguagem intensa que traz ruptura, que festeja o inútil, a liberdade de criar e de ser, de produzir ruídos, de gerar a relação “des-censurada da mulher com sua sexualidade, com o seu ser-mulher, permitindo-lhe o acesso às suas próprias forças” (Cixous, 2022 [1975], p.51).

Como afirma Angélica Freitas no poema “uma canção popular (séc. XIX-XX)”, se o aforismo “uma mulher incomoda muita gente”, aqui ele é duplamente reafirmado na escolha por duas mulheres que, juntas, incomodam muito mais, sobretudo se estão em uma festa, rindo, fazendo rir e provocando ruídos na linguagem, riscando discos, mergulhando corpos (ou em copos) e evidenciando novas formas, escritas *outras*. Entre São Paulo-Rio de Janeiro, o som do ruído embalou a festa, e a janela para o mar nos fez ouvir de perto a subjetividade coletiva e a potência de suas vozes, o riso antes ignorado, à elocução do que, por muito tempo foi ignorado, como pode ser constatado na composição poética de Ledusha e Letrux.

#### Referências

ANZALDÚA, Gloria. *A Vulva é uma Ferida Aberta e Outros Ensaios*. Trad. de Tatiana Nascimento. Rio de Janeiro: A Bolha, 2021.

BARRECA, Regina. *They used to call me snow white... but I drifted: women's strategie use of humor*. Penguin Book's: USA, 1991.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. São Paulo: Boitempo, 2022.

CRESCÊNCIO, Cintia Lima. Bia Sabiá em “O pessoal é político”: (re)invenção do político no humor gráfico feminista de Ciça (Nós Mulheres, 1976-1978). *Fronteiras*, Grande Dourados, v. 20, n. 35, p. 117-136, 2018.

CULLER, J. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas: Editora Papirus, 1991.

DUVIGNAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Fortaleza: Edições Univ. Fed. Ceará, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

GARCIA, Marília. *Suplemento Pernambuco*. “Risco no disco”, 40 anos: ao som da agulha de Ledusha. Ago. 2012. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2734-risco-no-disco-,-40-anos-ao-som-da-agulha-de-ledusha.html> Acesso em dez.2022.

HARAWAY, Donna. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

IRIGARAY, Luce. *Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher*. (C.Prada, Trans.). São Paulo: Editora Senac, 2017.

KEMPINSKA, Olga Donata Guerizoli. Ironia e discurso feminino. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 2, p. 465-476, maio/ago. 2014.

KRISTEVA, Julia. *Revolution in poetic language*. New York: Columbia University Press, 1984.

LE GOFF, Jacques. *O Riso na Idade Média*. Uma história cultural do humor. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LEDUSHA. *Risco no Disco*. Rio de Janeiro: Luna Parque Edições, 2016.

LETRUX. *Tudo que já nadei: ressaca, quebra-mar e marolinhas*. São Paulo. Editora: Planeta, 2021.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RAJEWSKY, Irina. *Intermedialidade, intertextualidade e remediação*. In: DINIZ, T. F. N. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-46.

RAZNOVICH, Diana. *Llorar em privado, reir em publico*. *Fempres*, Santiago, jan. 1996.

SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem* 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

Recebido em 29/03/2023.

Aceito em 19/06/2023.