

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

LETÍCIA ASSIS MICHALCZYK ROCHA

SPOTLIGHT: questões da produção em *Button Poetry*

SÃO CARLOS - SP
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

LETÍCIA ASSIS MICHALCZYK ROCHA

SPOTLIGHT: questões da produção em *Button Poetry*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos, como requisito obrigatório para obtenção do título de mestre em Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luciana Salazar Salgado.

Linha de pesquisa: Literatura, linguagens e meios.

São Carlos - SP
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de aprovação.

Assinatura dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Mestrado da candidata Letícia Assis Michalczyk Rocha, realizada em 31/05/2023:

Prof. Dr. Luciana Salazar Salgado
UFSCar

Prof. Dr. Evelyn Caroline de Mello
ETEC

Prof. Dr. Rejane Cristina Rocha
UFSCar

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Às mulheres.

AGRADECIMENTO

Não acredito que seja possível comprimir a gratidão a todos que estiveram comigo nesse complexo e longo processo no espaço que aqui tenho disponível, mas deixo minha tentativa, pois seria uma pena não registrar tamanha a sorte de poder agradecer por tanto. Espero que meus agradecimentos encontrem a todos na sensibilidade silenciosa do cotidiano.

Aos que estiveram diretamente conectados com a execução desta pesquisa, agradeço, especialmente, à Luciana, que me orientou e auxiliou por todo o caminho que, certamente, apresentou muito mais pedras do que o esperado. Agradeço às professoras Evelyn e Rejane, que me ensinaram e acompanharam, mas, mais ainda, aceitaram embarcar nessa jornada. Agradeço ao Comunica, por me oferecer não só um grupo de pesquisa, como, também, acolhimento e amizades quando mais precisávamos nos lembrar do valor das relações humanas. Deixo um agradecimento particular ao meu amigo, José Victor, que se tornou meu grande parceiro acadêmico, mas, também, um grande parceiro na vida.

À minha família, sem a qual não teria estruturas para me deslocar ou um lugar para retornar. Aos meus pais, madrasta e padrasto, agradeço por sempre me auxiliarem. Especialmente, agradeço à Kaysmer, minha mãe e amiga, também companheira de projetos, que sempre me incentivou a ir em busca do mundo; a Leonardo, meu pai, parceiro, com quem sigo aprendendo a abrir as asas e tentar, sempre, ser melhor; aos meus irmãos, Pedro, Júlia, Helena e Heitor, que são minha maior preciosidade e tudo que mais amo nessa vida; à minha madrinha Tereza, minha guia, meu pilar. Agradeço e dedico este trabalho aos meus avós, Helena, Joana e Osvaldo, obrigada por tanto, sempre.

Agradeço aos profissionais de saúde mental que me acompanham, especialmente ao meu psicólogo, Guilherme. As inquietações das mulheres que me causaram a movimentação para essa pesquisa sempre me comovem e me dão combustível para seguir em frente, mas só continuo aqui porque tenho quem me lembre que meu fim não precisa ser trágico.

Aos meus amigos que, em São Paulo, Goiás ou qualquer outro lugar, me lembram que não estou sozinha e me deram forças para continuar. Alguns nomes, porém, preciso endereçar diretamente, pois são parte fundamental do que me trouxe até aqui. Agradeço a Gab e Ana Flávia, que fizeram com que São Carlos tivesse jeito de lar e continuaram perto mesmo longe; a Gabriel, por ser o melhor irmão que a vida me deu; às minhas meninas, Janaína, Victória, Ana Paula, Maria Paula, Bianca e todas as mulheres que são meu porto seguro e sempre me lembram da nossa potência; em especial, agradeço à Laura, por ser a melhor companheira de jornada que a vida me presenteou com. Agradeço Miguel, por nunca me deixar me perder de mim e por sempre entender; a Pedro Menegat, por ser o melhor amigo que alguém como eu pode ter, por se comunicar com os meus silêncios e por sempre estar aqui; a Lucas, por ser minha maior constante inconstante, a pessoa que mais parte e retorna, mas nunca vai embora.

Poderia estender esse parágrafo por várias linhas, pois sou extremamente grata por cada pessoa que compõe minha incrível rede de apoio, por isso, agradeço a todos que me auxiliaram, apoiaram, alimentaram e se preocuparam comigo, mais ainda, aos que revisaram textos e me ouviram pensar alto repetidamente, especialmente na caótica reta final; obrigada por serem meus suportes mais sinceros e me aceitarem como eu sou, quem quer que eu seja.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa que possibilitou a realização deste trabalho.

Você tirou minha tristeza de contexto, [...] eu não sou uma vela ao vento. Sou a prancha, o raio, o trovão, o tipo de garota que vai fazer você questionar quem você é e quem tem sido. [...] Pegue uma onda e aceite a doçura; pense nisso, a escuridão, a profundidade, todas as coisas que me fazem ser quem eu sou.

Lana Del Rey, 2019

ROCHA, Letícia Assis Michalczyk. Spotlight: a autoria de mulheres em *Button Poetry*.

RESUMO

Neste trabalho, analisamos duas produções de autoria de mulheres no canal *Button Poetry* do YouTube relacionando-as ao enfrentamento de imposições patriarcais através da poesia. Traçamos um fio de estereótipos impostos às mulheres, utilizando WOOLF (1929; 1942; 1989), DE BEAUVOIR (2016) e PLATH (2014; 2019) para contextualizar a decisão de analisar a ideia de Manic Pixie Dream Girl (RABIN, 2007) com a performance de GATWOOD (2015) e os conflitos relacionados à saúde mental e traumas geracionais em mulheres com a performance de BENAÏM (2014), no canal *Button Poetry*, no YouTube, em uma configuração literária em ambiente digital. Para investigar essa materialidade, utilizamos o viés discursivo-midiológico e da Análise do Discurso, utilizando teorias de Régis Debray e Dominique Maingueneau, ainda, traçando uma reflexão sobre literatura e novas mídias (ROCHA, 2016; 2019). Ao considerarmos o canal *Button Poetry* um *mídium* (DEBRAY, 2000), investigamos seu funcionamento na plataforma na qual está inserido com a perspectiva de sua Matéria Organizada e a Organização da Matéria (DEBRAY, 2000), assim como, utilizamos análises de performances de poesia *slam* (PINTO, 2017) e aquilo que transborda o literário (GARRAMUÑO, 2014). A partir do que foi exposto, analisaremos dois vídeos de autoria de mulheres no canal para perceber a produção relacionada a questões de gênero no ambiente digital.

Palavras-chave: Produção de Mulheres. Manic pixie dream girl. Button Poetry. Youtube. Mídium.

ROCHA, Leticia Assis Michalczyk. SPOTLIGHT: women 's authorship in Button Poetry.

ABSTRACT

In this research, we analyze the production inside the Button Poetry channel on YouTube as a form of confrontation to patriarchal impositions throughout poetry. We have drawn a line of stereotypes imposed to women, using WOOLF (1929; 1942; 1989), DE BEAUVOIR (2016) and PLATH (2014; 2019) to contextualize the decision to investigate the idea of Manic Pixie Dream Girl (RABIN, 2007) with the performance of GATWOOD (2015) and, also, the conflicts related to mental health and generational trauma in women with the performance of BENAÏM (2014) from the Button Poetry YouTube channel, a literary setting in digital environment. Aiming to investigate the materiality we have used the discursive-midiological line and Discourse Analysis, with Régis Debray and Dominique Maingueneau theories, yet, tracing a reflexion about literature and new media (ROCHA, 2016; 2019). While considering Button Poetry channel as a *midium* (DEBRAY, 2000) we have established an investigation of its functioning in the platform in which it is inserted, with the perspective of Organized Matter and Materialized Organization (DEBRAY, 2000) as well as analyzing slam poetry performances (PINTO, 2017) and what overflows the literary (GARRAMUÑO, 2014). From what has been exposed, we study two videos with performances of authorship of women in the youtube channel to notice the production related to gender in a digital environment.

KEY-WORDS: Women's authorship. Manic Pixie Dream Girl. Button Poetry. Youtube. Midium.

LISTA DE ABREVIÇÕES

1 MPDG..... Manic Pixie Dream Girl

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Conceito de mídiuim.....	52
Figura 2: Funcionamento do mídiuim em performances slam.....	53
Figura 3: imagem de entrada do canal Button Poetry.....	61
Figura 4: Aba de descrição do canal.....	62
Figura 5: Vídeos mais antigos do canal Button Poetry.....	68
Figura 6: Vídeos mais recentes do canal Button Poetry.....	69
Figura 7: Vídeos mais populares do canal Button Poetry.....	70
Figura 8: Trecho do vídeo de Olivia Gatwood.....	76
Figura 9: Trecho do vídeo de Olivia Gatwood.....	79
Figura 10: Trecho do vídeo de Olivia Gatwood.....	80
Figura 11: Comentários do vídeo de Olivia Gatwood.....	82
Figura 12: Comentários do vídeo de Olivia Gatwood.....	83
Figura 13: Comentários do vídeo de Olivia Gatwood.....	83
Figura 14: Comentários do vídeo de Olivia Gatwood.....	84
Figura 15: Comentários do vídeo de Olivia Gatwood.....	85
Figura 16: Comentários do vídeo de Olivia Gatwood.....	85
Figura 17: Comentários do vídeo de Olivia Gatwood.....	86
Figura 18: Trecho do vídeo de Sabrina Benaim.....	93
Figura 19: Trecho do vídeo de Sabrina Benaim.....	93
Figura 20: Comentários do vídeo de Sabrina Benaim.....	95
Figura 21: Comentários do vídeo de Sabrina Benaim.....	96
Figura 22: Comentários do vídeo de Sabrina Benaim.....	96
Figura 23: Comentários do vídeo de Sabrina Benaim.....	97
Figura 24: Comentários do vídeo de Sabrina Benaim.....	97
Figura 25: Comentários do vídeo de Sabrina Benaim.....	98
Figura 26: Comentários do vídeo de Sabrina Benaim.....	98

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Funcionamento do mídiom de performances slam em Button Poetry.....	52
Tabela 2: Lista de poemas selecionados.....	70

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO – LUZ, CÂMERA, POESIA.....	4
1.1 A ESTRUTURA DO TRABALHO.....	9
2 BACKSTAGE.....	12
2.1 WOOLF E PLATH – UM ENCONTRO.....	20
2.2 PARATOPIA CRIADORA.....	27
2.3 SEGMENTOS PARATÓPICOS.....	29
3 STAGE.....	37
3.1 LITERÁRIO: SISTEMA E DISCURSO.....	38
3.2 BUTTON POETRY E CULTURA DIGITAL LITERÁRIA.....	45
4 SCREEN.....	58
4.1 YOUTUBE.....	58
4.2 QUEM FAZ BUTTON POETRY.....	61
4.3 PERFORMANCE E ENQUADRAMENTO.....	64
4.4 VÍDEOS.....	68
4.4.1 Manic Pixie Dream Girl.....	71
4.4.1.1 Recepção.....	79
4.4.2 Explaining My Depression To My Mother.....	84
4.4.2.1 Recepção.....	92
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
ANEXO I.....	101
REFERÊNCIAS.....	106

1 INTRODUÇÃO – LUZ, CÂMERA, POESIA

Quando um poema produzido e performado por uma mulher é publicado em uma plataforma na internet, é possível identificar elementos de comunicação ou enunciados literários que transmitem mensagens que podem contribuir com o movimento feminista? Inicialmente, esse era o projeto de estudo para esta dissertação. Levando em consideração um levantamento bibliográfico acerca do enfrentamento contra a violência de gênero através de interlocuções virtuais realizado para o pré-projeto de mestrado, o canal *Button Poetry*, no YouTube, foi definido como objeto de estudo e os dados selecionados para essa abordagem seriam vídeos de mulheres que falam sobre esse tema.

O canal *Button Poetry* é o mais popular na categoria de canais de divulgação de poesia *slam*¹ no YouTube. Criado em 2011 por Sam Van Cook e Siera DeMulder, poetas que participavam de competições regionais e nacionais nos Estados Unidos, o projeto veio da necessidade de registrar e compartilhar as performances com um público maior. A princípio, o intuito era vender CDs para arrecadar fundos para participar das competições, porém, os poetas viralizaram² com vídeos de performances publicados na internet. *OCD*, de Neil Hilborn, foi o divisor de águas, pois atraiu a atenção de financiadores. Com mais estrutura, *Button Poetry* estabeleceu um padrão de produção e estética, explicitado ao longo deste trabalho.

Durante o percurso, percebemos que havia muito a ser destrinchado para estabelecer o recorte desta pesquisa. Além dos estudos discursivo-midiológicos para abordar a transmissão da mensagem, precisamos, também, analisar a forma como se dá a transmissão e o espaço no qual ela acontece, assim como seu funcionamento, acompanhando conversas sobre a diferença entre cultura digital e cibercultura, que nada mais são que “dois diferentes mundos éticos que se instituem na dinâmica dos dispositivos digitais” (SALGADO, 2020), o que entendemos neste

¹ O que chamamos de poesia slam é, por vezes, tratado como movimento slam, pois, por ser “além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural e artístico no mundo todo, um novo fenômeno de poesia oral em que poetas da periferia abordam criticamente temas como racismo, violência, drogas, entre outros, despertando a plateia para a reflexão, tomada de consciência e atitude política em relação a esses temas.” (NEVES, 2018)

² O termo “viral” e a ideia de “viralizar” são utilizados, neste trabalho, numa relação com a linguagem que usuários da internet utilizam para falar de um conteúdo que se espalha rapidamente e ganha muita popularidade. Nossa referência vem de falas dos membros da comunidade relacionada a *Button Poetry* e do livro oficial de *Button Poetry*, lançado em 2012, que se chama *Viral*. Esta nota se faz importante no contexto de apresentação desta pesquisa, pois nos encontramos num cenário pós-pandêmico, onde o termo “viral” está vinculado a algo negativo.

trabalho como a diferença entre uma utilização de técnicas para difusão de fluxos (cultura digital) e a utilização de técnicas para controle de fluxos (cibercultura). Ainda, estudos de gênero e estudos acerca da autoria de mulheres foram fundamentais para os apontamentos dos novos caminhos estabelecidos.

Para entender nosso objeto, precisamos, primeiramente, apontar o ambiente digital no qual ele está inserido: o YouTube, uma plataforma com lógica de funcionamento própria e vinculada às perspectivas de controle de fluxos, características da cibercultura. Ainda assim, a proposta de *Button Poetry*, como uma organização de poetas de competições de poesia slam que buscam expandir o público do que produzem, dialoga com os interesses de expansão e compartilhamento apontados nas características da cultura digital, ou seja, o interesse pela difusão de fluxos nos dispositivos digitais. Por isso, partimos da existência de polissistemas literários (Evan-Zohar, 2013), centrais e periféricos, para localizar a inserção do movimento *slam*, uma expressão literária marginalizada em contraste com a literatura inserida no cânone literário, em uma plataforma de alto alcance e funcionamento mercadológico, o YouTube. Entendemos então, que trabalhamos com algo que circulava à margem e passa ao centro por causa da hegemonia do *mídiu*m em questão. Levando em conta esses elementos, ao longo deste trabalho, apresentamos a lógica de funcionamento do canal Button Poetry.

Reconhecemos a complexidade dos sistemas abordados, o que nos indicou novas questões, porém, não foi possível explorá-las por completo, uma vez que caminharíamos para diálogos que poderiam nos desviar do objetivo principal. Ainda assim, consideramos Button Poetry um *mídiu*m, o que nos mantém numa perspectiva polissistêmica, pois um *mídiu*m “é um conjunto de meios simbólicos de transmissão e circulação, determinado de forma técnica e social” (DEBRAY, 1991, p. 15) e, a partir disso, estabelecemos o foco no discurso de mulheres em Button Poetry. Então, o que condicionaria aquilo que confere ou não o discurso a ser analisado?

Previamente, quinze vídeos de performance do canal Button Poetry foram selecionados, com o principal critério sendo a autoria de mulheres, seguido pelo critério de maior “relevância” (termo usado pela plataforma para indicar maior número de visualizações no canal) e tema. Tais critérios se apresentaram insuficientes para estabelecer o que foi proposto, uma vez que a subjetividade da performance e o julgamento do que é ou não relacionado a violência de gênero

estabelecem uma linha tênue complexa, digna de outra pesquisa que não a proposta aqui.

Antes de partir para a análise do discurso, foi necessário definir uma abordagem das questões de gênero, utilizando conhecimento prévio e estudos durante o programa de mestrado, em especial na disciplina de Literatura e Estudos de Gênero, sendo assim, nos apoiamos em textos de Simone De Beauvoir, Virginia Woolf e Sylvia Plath. Ao estudarmos produções das autoras, encontramos conexões que abordam imposições sociais às mulheres, consequentes de uma sociedade patriarcal. Enquanto Woolf (1929) cita o Anjo do Lar e dá nome a algo que impossibilita mulheres de escrever e ter autonomia, pois a ideia de mulher do lar que serve ao marido, aos filhos e à casa é socialmente imposta às mulheres, De Beauvoir (1949, 2016) analisa tais imposições numa perspectiva biológica, psicanalítica e materialista-histórica, além de relacionar suas análises à experiência vivida.

Sylvia Plath foi escolhida como outra autora que questionava tais imposições e apresentava o oposto do que seria um Anjo do Lar em seus textos e posicionamentos. Contudo, existe outra relação: Virginia Woolf e Sylvia Plath são comumente conectadas por seus suicídios. Enxergamos uma conexão comum entre escritoras que são relacionadas por finais trágicos de suas vidas. Notamos a recorrência de situações em que autoras são mais vinculadas à imagem de mulheres suicidas do que ao que produziram, o que decidimos chamar de *grupo de escritoras tristes que tiveram seus conflitos pessoais e suas decisões de acabar com a própria vida romantizado*.

Além de Plath e Woolf, outras autoras que cometeram suicídio não foram mobilizadas para esta pesquisa, mas podem ser citadas como exemplos de mulheres da literatura que decidiram tirar a própria vida e tem esse fator fortemente vinculado a elas - o que também as vincula. São exemplos: a brasileira Ana Cristina Cesar, a portuguesa Florbela Espanca, a argentina Alejandra Pizarnik e as estadunidenses Anne Sexton, Charlotte Perkins e Iris Chang. Por isso, esta pesquisa apresenta referências que demonstram que mulheres que não se restringem à imagem do Anjo do Lar são vinculadas à imagem de “mulheres tristes, loucas ou más”. Mais ainda, podem ser colocadas no lugar do que Pinho (2011) chama de Demônio do Lar.

A percepção desse estigma nos conectou a um vídeo de Button Poetry: *Manic Pixie Dream Girl*, de Olivia Gatwood, apresentado na competição *Women of World Poetry* e publicado no canal Button Poetry em 2015. No poema, Gatwood expressa a experiência de um relacionamento no qual ela representava uma ideia, uma função de suporte para o crescimento pessoal de seu companheiro que, no final, a descarta. A Manic Pixie Dream Girl, ou MPDG, é um estereótipo feminino, atribuído por Nathan Rabin a uma personagem do filme *Elizabethtown* (2005). Ao escrever uma crítica ao filme, Rabin (2007) expôs:

A Manic Pixie Dream Girl existe unicamente na imaginação fervorosa dos sensíveis escritores-diretores para ensinar um homem jovem amado e comovente a abraçar a vida com sua infinitude de mistérios e aventuras. A Manic Pixie Dream Girl é uma proposta tudo-ou-nada. A audiência quer se casar com ela instantaneamente (apesar da Manic Pixie Dream Girl ser, você sabe, uma personagem fictícia) ou quer cometer crimes graves contra ela e seus familiares próximos.³ (RABIN, 2007, tradução nossa)

Entretanto, em 2014, Rabin publicou um novo texto, *I'm sorry for coining the phrase "Manic Pixie Dream Girl"* (Me perdoem por ter criado o termo "Manic Pixie Dream Girl") no qual afirma que sua intenção original era pontuar uma narrativa sexista em um filme, não criar um novo termo para análises de estereótipos. Contudo, no mesmo texto, o autor reconhece que não tem mais o controle sobre o que criou e compartilhou na internet, pois nota que a questão da MPDG vai além do que ele propôs.

Embora Rabin tenha reconhecido que "a internet"⁴ reivindicou o uso de MPDG, faz-se necessário questionar: ele realmente pode se considerar dono de um termo e tentar controlar seu uso? Estamos falando de sistemas complexos de compartilhamento e controle digitais, mas também de questões de autoria. Os

³ Tradução nossa. Original: *The Manic Pixie Dream Girl exists solely in the fevered imaginations of sensitive writer-directors to teach broodingly soulful young men to embrace life and its infinite mysteries and adventures. The Manic Pixie Dream Girl is an all-or-nothing-proposition. Audiences either want to marry her instantly (despite The Manic Pixie Dream Girl being, you know, a fictional character) or they want to commit grievous bodily harm against them and their immediate family.*

⁴ O crítico usa "a internet" como se tratando de um ser com movimentos e vontades próprias, porém, reconhecemos que "a internet" é um ambiente complexo, composto por vários espaços e apresentando, também, o que citamos anteriormente como polissistemas.

desdobramentos do que seria uma Manic Pixie Dream Girl e sua popularização estão relacionados não só ao termo, mas ao que ele articula: uma interlocução com estereótipos e imposições patriarcais às mulheres. O poema de Gatwood é um exemplo de reivindicação, uma mulher que se utiliza do termo para expressar tais problemáticas.

Compreendemos, então, que o ponto não era o discurso de mulheres em Button Poetry, mas, sim, a autoria e o uso dela, o que também foi levantado como questão com relação às autoras do *grupo de escritoras tristes que tiveram seus conflitos pessoais e suas decisões de acabar com a própria vida romantizado*. Substituímos a seleção de quinze poemas por uma seleção mais emblemática para tentar, assim, compreender o uso da performance publicada por Button Poetry para trabalhar questões que vêm sendo levantadas há séculos.

Assim, o vídeo Manic Pixie Dream Girl foi selecionado. Além dele, o vídeo Explaining My Depression To My Mother, de Sabrina Benaim. O vídeo de Benaim é o segundo mais assistido do canal, e a primeira performance de mulher mais assistida. Em sua performance, Benaim trabalha o conflito de gerações e questões patriarcais entre mãe e filha, enquanto, também, expõe as dores de uma mulher que sofre com depressão, o que se relaciona diretamente com as questões de mulheres tristes mencionadas anteriormente. Optamos por analisar a trajetória de Gatwood e Benaim a partir de suas produções em Button Poetry, também, analisar seus vídeos e a repercussão dos mesmos para, assim, oferecer um caminho para a abordagem das questões de produção de mulheres em Button Poetry.

O enunciado “luz, câmera, ação” indica palavras-chave de comandos de filmagem. Nesta pesquisa, não é o cinema que nos interessa, mas o famoso enunciado, com liberdade de trocadilhos, dialoga não só com nosso objeto, como, também, com sua composição. Luz, câmera e poesia são elementos essenciais no contexto dos vídeos de poesia *slam* de Button Poetry. Nossa proposta é estudar questões da produção de mulheres no contexto digital a partir dos dois vídeos que poremos em foco, observando a reivindicação da autoria como forma de gestão das próprias identidades.

1.1 A ESTRUTURA DO TRABALHO

Assim como o título da introdução, os títulos das divisões do trabalho estão conectados à ideia do cenário de palco – assim como as etapas de antes, durante e depois da produção dos vídeos que compõem nosso objeto. Tudo isso está sob o *spotlight*, que, nesta pesquisa, foca na produção de mulheres em Button Poetry. Ao selecionarmos materiais, embarcamos em processos e análises específicos, divididos em três capítulos: *backstage*, *stage* e *screen*.

Backstage. Bastidores. Por que não utilizar a palavra em português? Acompanhando a linha de Análise do Discurso, este trabalho não poderia tratar tradução como algo simples. O idioma do objeto sugerido para este estudo é um elemento fundamental para contextualização e análise. Backstage, onde “*back*” e “*stage*” transmitem de forma mais diretamente conectada com o material a partir do qual tocamos naquilo que se intenciona discutir: o que acontece atrás do palco, na coxia. Se engana quem subestima os processos que antecedem a entrada daqueles que se apresentarão, pois o *backstage* é uma etapa importante para a construção do que há de ser apresentado, assim como um espaço de trocas de experiências e aprendizados.

Então, a proposta do primeiro capítulo é elaborar uma reflexão acerca dos contextos que provocam a discussão principal: a análise da produção de mulheres na plataforma *Button Poetry* com os vídeos selecionados. Para isso, pontuamos questões de produção literária na perspectiva de outras escritoras, como Virginia Woolf, Sylvia Plath, que nos conecta com os estudos de gênero, onde nos poíamos na teoria feminista de Simone De Beauvoir para estudar o contexto patriarcal relacionado a todo o material levantado.

Na mesma direção, do *backstage* caminhamos para o palco, o local onde as apresentações acontecem; apresentações essas que, em *Button Poetry*, são performances. Assim, introduzimos o segundo capítulo, *Stage*, título que não foi traduzido para dar continuidade à proposta de conexão com o objeto.

Stage. Palco. O que constrói uma performance? Neste capítulo, explicitamos o formato de performance em ambiente digital de Button Poetry, utilizando uma base discursivo-midiológica e alguns conceitos relacionados a literatura em ambiente digital, uma vez que se trata de um objeto cuja manifestação literária acontece através da internet. Após a contextualização e o desenvolvimento da relação entre

informações no *basckstage*, o momento que dá sequência à construção performática dessa pesquisa é o *stage*, espaço em que acontece a apresentação da performance em si. Enquanto no primeiro capítulo observamos o contexto de questões de gênero e as conexões entre autoras que nos direcionaram para o objeto, no segundo capítulo observamos padrões de funcionamento do objeto relacionados às questões de produções de mulheres.

Screen. Tela. Título do terceiro e último capítulo, no qual expomos que as especificidades das performances não se restringem ao palco, uma vez que elas possuem recepção e reprodução. A terceira etapa desta pesquisa é composta pela análise dos vídeos selecionados. O primeiro, *Manic Pixie Dream Girl*, de Olivia Gatwood, foi o vídeo ao qual nos detemos, por conectar-se ao que discorremos sobre a imposição da sociedade às mulheres, desde o que foi colocado pelas autoras citadas às idealizações contemporâneas, assim, trabalhamos com uma análise do poema, do enquadramento e de reações ao vídeo, com exemplos extraídos do próprio YouTube.

Enquanto segundo vídeo, *Explaining My Depression To My Mother*, de Sabrina Benaim, foi selecionado no critério de relevância do canal e nos permitiria acrescentar alguns elementos à discussão, porém, não destrinchamos o segundo poema como fizemos no primeiro, sendo assim, nossa análise do vídeo de Benaim foi mais breve, com pinceladas de análise para pontuar o que consideramos interessante para o que estabelecemos. Além disso, analisamos a trajetória de cada uma das autoras a partir de *Button Poetry*, e a repercussão dos vídeos dentro do próprio canal no YouTube.

Sendo assim, conectamos o que foi exposto nos dois primeiros capítulos à análise apresentada no terceiro capítulo. Escolhemos a tela como a terceira etapa do nosso percurso, pois, em *Button Poetry*, o verdadeiro *spotlight* se dá nas telas que assistem os conteúdos. Performances assumem suas materialidades digitais quando publicadas em formato de vídeo, a transmissão vai dos palcos às telas, variáveis de acordo com os dispositivos usados para acessar o conteúdo.

Ainda que tenhamos concluído a trajetória, consideramos importante mencionar como o nosso percurso foi obstaculizado por um cenário de pandemia global e um contexto político crítico no Brasil, o que está, ainda, relacionado às particularidades na trajetória da autora. Consideramos importante enfatizar que este trabalho foi realizado numa conjuntura que não deve ser ignorada e, por isso,

discorreremos sobre essas questões no texto presente no Anexo I. Em síntese, traçamos diferentes rotas com diversas questões para chegar a um ponto final ou, ao menos, uma conclusão que nos apresenta perspectivas proveitosas para possíveis continuidades e desdobramentos no futuro.

2 BACKSTAGE

Quando convidada a falar sobre mulheres e ficção, em 1928, Virginia Woolf afirmou que uma mulher precisa ter um teto todo dela se quiser escrever e, para expor seu ponto, esboçou uma breve linha do tempo de mulheres que trabalharam – ou tentaram trabalhar – com literatura e, ainda, indicou a importância de reconhecer suas antecessoras para analisar sua própria trajetória.

Quando vocês me pediram que falasse sobre as mulheres e a ficção, sentei-me à margem de um rio e comecei a pensar sobre o sentido dessas palavras. Poderiam significar simplesmente alguns comentários sobre Fanny Burney; alguns mais sobre Jane Austen; um tributo às irmãs Brontë e um esboço do Presbitério de Haworth sob a neve; alguns ditos espirituosos, se possível, sobre a srta. Mitford; uma alusão respeitosa a George Eliot; uma referência à sra. Gaskell, e estaríamos conversados. Mas, numa segunda reflexão, as palavras não pareceram tão simples. O título "As mulheres e a ficção" poderia significar — e talvez vocês assim o quisessem — a mulher e como ela é; ou poderia significar a mulher e a ficção que ela escreve; ou poderia significar a mulher e a ficção escrita sobre ela; ou talvez quisesse dizer que, de algum modo, todos os três estão inevitavelmente associados, e vocês desejariam que eu os examinasse sob esse ângulo. No entanto, quando comecei a ponderar sobre esta última forma de abordar o assunto, que parecia a mais interessante, logo percebi que havia um inconveniente fatal. Eu jamais conseguiria chegar a uma conclusão.[...] Tudo o que poderia fazer seria oferecer-lhes uma opinião acerca de um aspecto insignificante: a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção; e isso, como vocês irão ver, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção. (WOOLF, 1929, p. 7)

Esse ensaio, publicado com o título *Um Teto Todo Seu* (1929), foi o registro do artigo apresentado para as palestras sobre mulheres e ficção, porém, como a própria autora reconhece, a reflexão é complexa e extrapola o tema, o que faz com que o texto, quase centenário, levante questões relevantes para a literatura e para o movimento feminista até os dias atuais.

Por suscitar problemáticas acerca do ofício de escrita, Woolf apontou questões de classe e gênero fundamentalmente ligadas às realidades das mulheres ao pontuar questões de autoria, o que a escritora explicou ao criar um cenário hipotético no qual William Shakespeare teria uma irmã: Judith.

No cenário de Woolf (1929), Judith teria a astúcia e a paixão por escrita, como o irmão, mas, ao contrário dele, não poderia frequentar a escola, não poderia ler,

não poderia sequer tentar a sorte no teatro até obter reconhecimento, o que Shakespeare fez. Enquanto o irmão pode explorar a arte e crescer no meio, Judith, sem esperanças, tirou a própria vida.

e então — quem pode medir o fogo e a violência do coração do poeta quando capturado e enredado num corpo de mulher? — matou-se numa noite de inverno, e está enterrada em alguma encruzilhada onde agora param os ônibus em frente ao Elephant and Castle. (WOOLF, Virginia. 1929. p. 61)

O enredo fictício criado por Virginia Woolf reflete um histórico real, não só pelo apagamento das mulheres na história, como também pelo vínculo de escritoras à tristeza e a finais trágicos, o que é apontado pela autora:

Isso talvez seja verdade, talvez não (quem pode afirmar?), mas o que existe aí de verdade, [...] é que qualquer mulher nascida com um grande talento no século XVI teria certamente enlouquecido, se matado com um tiro, ou terminado seus dias em algum chalé isolado, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada. Pois não é preciso muito conhecimento de psicologia para se ter certeza de que uma jovem altamente dotada que tentasse usar sua veia poética teria sido tão contrariada e impedida pelas outras pessoas, tão torturada e dilacerada pelos próprios instintos conflitantes, que teria decerto perdido a saúde física e mental. (WOOLF, Virginia. 1929. p. 62)

Ainda que o ensaio tenha sido publicado há quase um século e ainda que a reflexão tenha sido feita a partir de um cenário ainda mais antigo, as falas de Woolf não deixaram de ser aplicáveis, inclusive, para a história da própria escritora. Virginia Woolf cometeu suicídio em 1941, um final trágico recorrente para várias escritoras, antes e depois de Woolf.

As associações de tristeza a mulheres na literatura são parte das questões de gênero atreladas às questões de autoria. Por isso, o intuito dessa pesquisa é estudar tais questões e observar os desdobramentos até os dias atuais, o que confere, ainda, uma abordagem das novas formas de fazer literatura e como as mulheres se apropriam delas.

Na publicação póstuma *Professions for Women* (1942), encontramos o texto de uma palestra de Woolf de 1931, onde ela continuou seu raciocínio de *Um Teto Todo Seu* (1929) e foi além, apresentando a ideia de Anjo do Lar. O Anjo do Lar é uma figura encantadora, recatada, pura e pronta para servir ao lar, “em suma, seu

feito era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros” (WOOLF, 1942, p. 12).

A imagem puritana do Anjo do Lar apresentado por Woolf não era positiva. Ao discorrer sobre o assunto, Woolf (1942) afirmou que essa figura precisava morrer, pois “matar o Anjo do Lar fazia parte da atividade de uma escritora”. O Anjo é apontado por Bertacini (2020) como um ser encantador que realiza desejos alheios, mas nunca sujeito de seus próprios desejos.

o Anjo do Lar que se colocava em posição fantasmagórica acima da cabeça das mulheres escritoras era a representação da mulher-anjo vitoriana, governada pelos princípios que a ideologia patriarcal obrigatoriamente associava às mulheres a partir de estereótipos embasados no sexo. Para Woolf, é exatamente por este motivo que, para exercer uma profissão para mulheres, estas precisavam matar o fantasma, isto é, destruir o ideal imposto a elas pelo sistema dominante. (BERTACINI, 2020, p. 2020)

Essa mulher-anjo é um obstáculo para as mulheres, pois reforça ideais patriarcais, restringindo-as às funções de boa esposa e guardiã do lar, contribuindo para seu apagamento. Por isso, Woolf afirmou que sua única alternativa foi matar o Anjo do Lar.

Minha desculpa, se tivesse de comparecer a um tribunal, seria legítima defesa. Se eu não a matasse, ela é que me mataria. Arrancaria o coração de minha escrita. Pois, na hora em que pus a caneta no papel, percebi que não dá para fazer nem mesmo uma resenha sem ter opinião própria, sem dizer o que a gente pensa ser verdade nas relações humanas, na moral, no sexo. E, segundo o Anjo do Lar, as mulheres não podem tratar de nenhuma dessas questões com liberdade e franqueza; (WOOLF, Virginia. 1942. p 13)

O ato de matar o fantasma do Anjo é colocado de diversas formas, tanto por Woolf quanto por textos que se desdobraram de seus ensaios. Woolf (1942) relatou que “sua natureza fictícia lhe foi de grande ajuda. É muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade. Quando eu achava que já tinha acabado com ela, sempre reaparecia sorradeira”.

A batalha contra o Anjo do Lar vai além do cenário de mulheres na literatura, pois evidencia imposições a todas as mulheres. Tais imposições se fazem presentes até hoje, uma vez que, apesar das conquistas da luta feminista dos tempos de Virginia Woolf para cá, ainda estamos submetidas a uma sociedade patriarcal. Isso é algo que Simone De Beauvoir evidenciou, ao dizer que

os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições, e ainda hoje, embora sua condição esteja evoluindo, a mulher arca com um pesado *handicap*. Em quase nenhum país seu estatuto legal é idêntico ao do homem, e muitas vezes este último a prejudica consideravelmente. Mesmo quando os direitos lhe são abstratamente reconhecidos, um longo hábito impede que encontrem nos costumes sua expressão concreta. Economicamente, homens e mulheres constituem como que duas castas; em igualdade de condições, os primeiros têm situações mais vantajosas, salários mais altos, maiores possibilidades de êxito do que suas concorrentes recém-chegadas. Ocupam, na indústria, na política etc., maior número de lugares e os postos mais importantes. Além dos poderes concretos que possuem, revestem-se de um prestígio cuja tradição a educação da criança mantém: o presente envolve o passado, e no passado toda a história foi feita pelos homens. No momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens. (DE BEAUVOIR, 2016, p. 17)

Então, entramos numa questão de gênero que perpassa a autoria, mas não se desvincula dela. Ao matar o Anjo do Lar, Woolf enxerga que o que resta é a imagem de uma mulher sendo ela mesma, “mas o que é ‘ela mesma’? Quer dizer, o que é uma mulher? Juro que não sei.” (WOOLF, 1942, p. 15). Essa indagação, assim como a frustração pela falta de resposta, se relacionam a uma pergunta de representação e identidade que acompanha a história da humanidade.

O que é ser mulher? Existem diversas vertentes de respostas. Neste trabalho seguiremos a linha de estudos de gênero de Simone De Beauvoir, pois a consideramos uma base sólida para as teorias que vieram depois e seus textos dialogam diretamente com as questões deste trabalho.

Para De Beauvoir (2016) “a mulher não é realidade imóvel, e sim um vir a ser; é no seu vir a ser que se deveria confrontá-la com o homem, isto é, que se deveria definir suas *possibilidades*” dando espaço para diversas realidades que coincidem na limitação da idealização patriarcal. Em sua obra, De Beauvoir estuda várias dessas possibilidades, buscando a resposta para o que é ser mulher.

Na obra *O Segundo Sexo* (2016), a autora discorre sobre as perspectivas da biologia, da psicanálise e do materialismo histórico para, depois, traçar uma análise histórica e, por fim, destrinchar mitos acerca da *imagem feminina*. “De todos os mitos, nenhum se acha mais enraizado nos corações masculinos do que o do “mistério” feminino” (DE BEAUVOIR, p.332) e é esse mistério que estabelece figuras como o Anjo do Lar.

Não entraremos na complexa questão acerca do que caracteriza o estereótipo “feminino”, pois, apesar de considerarmos uma discussão relevante, isso ultrapassa as dimensões do literário e os estudos escolhidos para esta pesquisa. Tentamos reduzir o uso da terminologia, que foi mantida nas citações, uma vez que as autoras tiveram seus próprios percursos para escolhas de utilização de palavras. Aqui, consideramos a autoria de mulheres, pois entendemos que “de mulher” não é sinônimo do estereótipo “feminino” e acreditamos ser mais adequado.

Além de Simone De Beauvoir, outros estudos sobre as construções de imagem impostas às mulheres e o mistério são, de certa forma, um ponto em comum entre os arquétipos. Para a crítica literária de Gilbert e Gubar (1999), compreender a literatura de autoria feminina é de extrema importância para a análise da construção de estereótipos impostos às mulheres.

Gilbert e Gubar (1999) afirmam que tanto a imagem de mulher “anjo” quanto a imagem de mulher “monstro” – assim como os demais estereótipos que possam permear esses dois – são figuras frequentes na literatura produzida por homens e isso afetou diretamente a produção literária de mulheres.

como devemos mostrar, as imagens de “anjo” e “monstro” tem sido tão ubíquas por toda a produção literária masculina que impregnam a escrita das mulheres a um nível que poucas mulheres conseguiram definitivamente “matar” cada figura. (tradução nossa, GILBERT; GUBAR, p. . 1999. Tradução nossa)⁵

O contrário ao Anjo do Lar se relaciona a imagens vilanizadas pelo imaginário coletivo: monstros, demônios, bruxas, fantasmas, espíritos malignos (GILBERT; GUBAR, 1999). O “monstro” é, também, apresentado como “demônio” por Pinho (2011) que, ainda, propõe uma inversão de projeção ao dizer que:

O Demônio personifica [...] a duplicação do corpo da mulher escritora, distanciando-a do Anjo que demanda que ela se mantenha em silêncio. É a criação de uma nova unidade material que acolhe a sua liberdade de criar. Otto Rank classifica a duplicação de si mesmo como uma projeção dos atos ruins de um indivíduo para um corpo ilusório (O Duplo, 1979). Portanto, um indivíduo pode levar ao suicídio seu lado negativo noutro corpo ficcional. O que proponho

⁵ And we must particularly do this in order to understand literature by women because, as we shall show, the images of “angel” and “monster” have been so ubiquitous throughout literature by men that they have also pervaded women’s writing to such an extent that few women have definitively “killed” either figure

aqui é uma inversão dessa projeção: Woolf anseia pela morte do lado bom, do lado comportado. O que vive é o mal, o depravado, O Demônio na casa. (PINHO, 2011, p. 14)

Nessa perspectiva, a mulher que consegue matar o Anjo do Lar não necessariamente se liberta das amarras, mas cai em inevitável caracterização de vilã. O contraste ao angelical se relaciona à loucura e torna-se necessário apontar que, por vezes, a loucura é utilizada como uma rotulação patriarcal.

Mas o que se chama mistério não é a solidão subjetiva da consciência, nem o segredo da vida orgânica. É ao nível da comunicação que a palavra assume seu sentido verdadeiro: não se reduz ao puro silêncio, à noite, à ausência; implica uma presença balbuciante que malogra em se manifestar. Dizer que a mulher é mistério não é dizer que ela se cala e sim que sua linguagem não é compreendida; ela está presente, mas escondida sob véus; existe além dessas incertas aparições. Quem é ela? Um anjo, um demônio, uma inspirada, uma comediante? Ou se supõe que existem para essas perguntas respostas impossíveis de descobrir, ou antes, que nenhuma é adequada porque uma ambiguidade fundamental afeta o ser feminino; em seu coração, ela é para si mesma indefinível: uma esfinge. (DE BEAUVOIR, 2016. p. 303)

Conforme o que discorre De Beauvoir (2016), à mulher cabe todo o tipo de estereótipo, do angelical ao monstruoso, mas não cabe a definição de si. Como exposto por De Beauvoir, a mulher é uma linguagem não compreendida. Quando as mulheres tentam se fazer compreendidas ou, ao menos, perpassar o véu com sua existência, são associadas à figura da mulher louca, com termos como “neurótica” ou “histérica”.

A histeria “é compreendida na psicanálise como uma das formas que sujeito tem para lidar com a falta que define a condição humana” (D’Ângelo, 2021) e, em teoria, isso não está relacionado a gênero, mas, no contexto histórico, a palavra vem do grego “hystéra”, que significa útero, “é um termo que existe pelo menos desde os tempos de Hipócrates, o ‘pai da medicina’, para designar uma forma de ‘loucura’ que teria ligação direta com doenças do útero” (D’Ângelo, 2021).

O termo neurótica, entretanto, deixou o espaço da psicanálise para vagar pelo *imaginário* coletivo de nossa sociedade. Ele se tornou sinônimo para loucura na maioria dos casos, independente de sua origem metodológica. [...] vale destacar como as palavras se tornaram discrepantes quando se trata do politicamente correto e da

aceitação social, e como as mulheres vieram a ser eternamente assombradas pela imagem de neurótica. (PINHO, 2011, p. 13)

Mad (louca) e madness (loucura) são relacionados a mulheres que rompem, ou tentam romper, com suas figuras de anjo e monstro, a exemplo do título *Madwoman in the Attic* (2000), de Gilber e Gubart, ou do uso do termo *Mad Writers*, para Pinho (2011). No romance semi autobiográfico *A Redoma de Vidro*, de 1963, Sylvia Plath escreveu sobre a atribuição da palavra neurótica:

– Neurótica, ha! – eu disse, soltando uma gargalhada de desprezo. – Se ser neurótico é querer ao mesmo tempo duas coisas mutuamente excludentes, então eu sou uma baita de uma neurótica. Vou ficar correndo de uma coisa mutuamente excludente para outra pelo resto da minha vida. (PLATH, 2014, p. 116)

No livro *Mad, Bad and Sad* (2008), Lisa Appignanesi explora, no viés da psicologia e da psiquiatria, estereótipos atribuídos às mulheres ao longo da história, traduzidos para louca, má e triste, que podem ser observados em diferentes caracterizações relacionadas ao “feminino” desde os relatos mais antigos às noções contemporâneas.

Podemos apontar como exemplo a música *Triste Louca ou Má* (2016), da banda brasileira Francisco El Hombre, que evoca exatamente os três estereótipos mencionados e como definir uma mulher, apontando as atribuições consequentes da ruptura de certos padrões sociais ao dizer que “Triste Louca ou Má, será qualificada ela quem recusar seguir [...] a receita cultural, do marido, da família”.⁶

Ainda na música, há o refrão que diz “um homem não te define, sua casa não te define, sua carne não te define, você é seu próprio lar; ela desatinou, desatou nós, vai viver só”, ou seja, nessa perspectiva, ao romper com aquilo que é tido como sua definição imposta, a mulher não só é classificada como triste, louca ou má, como está fadada a viver só.

Todas as mulheres que não compactuam com os limites rígidos impostos pela sociedade eram bruxas enlouquecidas, pacientes do tratamento de cura e descanso, prisioneiras no sótão e evidentemente, suas substitutas modernas: as escritoras. Essas mulheres representam o Demônio na casa. (PINHO, 2011, p. 45)

⁶ Letra da música na íntegra em Anexo II.

Ainda que a ruptura do assassinato da mulher-anjo ou da mulher-monstro aconteça, não há garantia de libertação, uma vez que a própria morte do anjo pode se associar à mistificação da loucura. A ideia de mistificação, neste trabalho, deriva d'A Mística Feminina, de Betty Friedan (1971), que chama de “problema sem nome” a inquietação com relação à mística imagem moldada socialmente para as mulheres, com diferentes fontes institucionais e midiáticas.

Friedan (1971) analisa a classe média estadunidense dos anos 50, num nicho específico que não está diretamente ligado ao fio que estamos estabelecendo aqui, porém, sua colocação da discrepância entre realidade e imagem imposta como “mística feminina” aponta para o mesmo problema levantado pelas outras autoras: as idealizações e os estereótipos patriarcais.

Havia uma estranha discrepância entre a realidade de nossa vida de mulher e a imagem à qual nos procurávamos amoldar, imagem que apelidei de mística feminina, perguntando a mim mesma se outras mulheres, num círculo mais amplo, se defrontavam também com esta cisão esquizofrênica e qual seria o seu significado. (FRIEDAN, 1971, p. 11)

Ao criticar a situação no cenário pós-guerra, a autora suscita problemáticas que se aplicam a outros contextos, apontando “o crescente desespero das mulheres que renunciaram à própria existência” (FRIEDAN, 1971, p. 268) e a falsa ideia de que trabalhar com arte seria uma alternativa para a vida doméstica.

Expandindo seu estudo, Simone De Beauvoir escreveu o que intitulou de “A Experiência Viva”, comumente conhecido como O Segundo Sexo Vol. 2 (2016). A autora iniciou o livro com o que veio a se tornar uma de suas citações mais famosas:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. (DE BEAUVOIR, 2016, p.11)

Além de cunhar sua elaboração sobre ser mulher, De Beauvoir percorre a trajetória da formação e da situação da mulher, nas duas primeiras partes do livro. Na terceira parte, intitulada Justificações, apontou três estereótipos de mulher: a narcisista, a apaixonada e a mística.

O fervor místico, como o amor e o próprio narcisismo, podem integrar-se em vidas ativas e independentes. Mas, em si, esses esforços de salvação individual só podem redundar em fracassos; ou a mulher põe-se em relação com um irreal: seu duplo ou Deus; ou cria uma relação irreal com um ser real. Não tem, em todo caso, domínio sobre o mundo, não se evade de sua subjetividade; sua liberdade permanece mistificada; só há uma maneira de realizá-la autenticamente: projetá-la mediante uma ação positiva na sociedade humana. (DE BEAUVOIR, 2016, p. 500)

Ainda que trabalhando com perspectivas e épocas diferentes, não é impossível encontrar semelhança entre o que as autoras criticam. Ao falarmos sobre a mulher mistificada, irreal e projetada, nos comunicamos diretamente com os estereótipos de anjo do lar ou mulher-anjo, mulher-demônio e, até mesmo, com a *Manic Pixie Dream Girl*, uma vez que essa é uma representação moderna da idealização masculina sobre a função de uma mulher na narrativa patriarcal.

Virginia Woolf, ao falar do anjo do lar, iniciou o fio que conectamos neste trabalho. A autora contribuiu significativamente para estudos de gênero e literatura, com trabalhos como os mencionados anteriormente, porém, esse não é um dos principais elementos constituintes de sua figuração como autora – e esse é mais um motivo para que ela esteja conectada a nossa pesquisa.

2.1 WOOLF E PLATH – UM ENCONTRO

Para além de escritora e jornalista, a imagem de Virginia Woolf foi associada à de mulher louca, pois, ainda em vida, Woolf era conhecida por sua irreverência, uma vez que defendia ativamente o direito das mulheres e não performava os papéis de Anjo do Lar. Além disso, a autora enfrentou diversas crises ao longo da vida, conseqüentes do que foi diagnosticado como transtorno afetivo bipolar.

O diagnóstico e a vida de Virginia Woolf estavam constantemente entrelaçados e contribuíram para que a própria autora se prendesse à percepção de triste, louca ou má. Como aponta o estudo médico de Katerina Koutsantoni (2012, p. 3, tradução própria) em *Manic depression in literature: the case of Virginia Woolf*, no qual escreve: “Para Woolf, o problema da relação – a conexão entre a Virginia ‘sã’ e a Virginia ‘louca’ era crucial”. A morte de Woolf, em 1941, apenas contribuiu para o estereótipo, uma vez que a autora cometeu suicídio.

O último acontecimento inseriu Virginia Woolf no que poderíamos chamar de *grupo de escritoras tristes que tiveram seus conflitos pessoais e suas dloucasescisões de acabar com a própria vida romantizado*. Essa denominação, de autoria nossa, parte das diversas colocações acerca dos estereótipos de mulheres tristes, loucas ou más às quais escritoras marcadas pela loucura, depressão e ou suicídio estão inseridas.

O grupo é uma categorização que reflete não só os suicídios de autoras relacionadas ao longo da história mundial (Syvia Plath, Elise Cowen, Florbela Espanca, Ana Cristina César, Violeta Parra), como colocações da própria Virginia Woolf, que, como mencionadas anteriormente, em *Um Teto Todo Seu (1929)*, reflete sobre a fictícia irmã de Shakespeare, fadada ao suicídio, assim como muitas mulheres que buscaram seu espaço na literatura e isso lhes foi negado.

Um forte exemplo desse grupo é a escritora Sylvia Plath, que se tornou uma personificação da mulher-demônio. Sua trajetória foi marcada por poesias intimistas nas quais expunha seus demônios pessoais. Em 1963, a autora publicou *A Redoma de Vidro*, um romance semi-autobiográfico, narrando experiências pessoais pela personagem Esther, uma mulher em conflito com a própria existência, que se entrega à loucura. Pouco depois, Plath cometeu suicídio.

As conexões estabelecidas entre Virginia Woolf e Sylvia Plath são comuns, pois muitos afirmam que elas viveram suas vidas por meio de suas obras e, até mesmo, mataram seus anjos através de seus trabalhos – como sugerido pela própria Virginia Woolf quando falou sobre como matar o Anjo do Lar.

Em seus diários, Sylvia Plath relacionou seu nome ao de Woolf, citando-a como inspiração e assemelhando seus estilos de escrita⁷ e ambas as autoras fizeram uso do fluxo de consciência para suas narrativas com características intimistas, sendo Virginia Woolf considerada pioneira da técnica.

Fluxo de consciência é uma técnica de escrita cujo nome foi apropriado da psicanálise, onde a narrativa segue um monólogo interior e foca nos processos emocionais e psicológicos do narrador. O uso desse estilo de escrita está relacionado aos modernistas ingleses do começo do século XX, grupo do qual a autora Virginia Woolf fez parte e, por isso, é considerada precursora da técnica. (c.f.RODRIGUES, 2012)

⁷ *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, 2019. Inscrição do dia 21 de janeiro de 1958, páginas 314 à 317.

Em outro momento, ainda em seus diários, Plath indaga sobre as mortes de Virginia Woolf e Sara Teasdale, demonstrando interesse específico no suicídio das escritoras, ressaltando a ideia do que aqui chamamos de *grupo de escritoras tristes que tiveram seus conflitos pessoais e suas decisões de acabar com a própria vida romantizado*.

Por que Virginia Woolf cometeu suicídio? Ou Sara Teasdale – ou quaisquer outras mulheres brilhantes – neuróticas? Foram suas escritas sublimação (oh que palavra horrível) de profundos, básicos desejos? Se ao menos eu soubesse. (PLATH, 2019, p. 151)

Apesar das constantes menções à morte, direta ou indiretamente, não há como afirmar que Sylvia Plath intencionava ser parte do grupo das escritoras tristes, tampouco uma referência dele. Atualmente, basta uma busca rápida com as palavras-chave “escritora” e “suicídio” para ser encaminhado para algum conteúdo envolvendo Sylvia Plath, que se tornou um mito, a imagem da artista torturada⁸.

Plath e Woolf começaram suas carreiras literárias ainda jovens e produziram uma extensa quantidade de materiais ainda em vida. Ainda assim, como ambas as escritoras são atribuídas a suas mortes e tristezas mais que a seus trabalhos, aos quais se dedicaram a vida toda? Para King (2018),

Plath e Woolf reiteram o estigma social que rodeia as doenças mentais. O estigma de doenças mentais foram pesadamente enraizados nas sociedades que Plath e Woolf viviam, e ainda existe nos dias de hoje.⁹ (KING, 2018, p. 24)

Esse estigma pode ser notado em um poema no livro *A princesa salva a si mesma nesse livro* (2017), no qual Amanda Lovelace citou tanto Virginia Woolf quanto Sylvia Plath, assim como outras autoras com passados semelhantes, levantando inquietações relacionadas às mortes dessas mulheres, assim como ao exercício de ser escritora.

emily...

⁸ O artista torturado é um estereótipo de personagem em constante tormento, expresso em sua arte. Vincent Van Gogh é um exemplo comum de imagem popular de artista torturado.

⁹ Tradução nossa. Original: Plath and Woolf reiterate the social stigma surrounding mental illness. Stigma of mental illness was heavily ingrained in the societies that Plath and Woolf lived in, and it still exists today.

quase sempre
me pego
pensando
se você ainda está
lá fora
tentando achar
a si mesma com
luz de velas.
sylvia está
ao seu lado,
mostrando
o caminho com
a velha
fanfarronice
das
batidas de
seu coração?
será que
virginia
tem
um quarto
só dela?
& que dizer de
harriet
& anne
& harper?
será que
uma mulher
algum dia
fica em
paz?
ou é a morte
nossa única
esperança
coberta de penas?

estarei lá com os fósforos

(LOVELACE, 2017, p. 179)

Lovelace é um exemplo contemporâneo de escritora que utiliza a poesia como posicionamento e traça uma conexão histórica de mulheres na literatura. O texto se aplica ao grupo de escritoras tristes que citamos anteriormente. Ainda que nem todas as mulheres citadas no poema tenham tirado a própria vida, todas estão ligadas pelo mesmo fator: o fim trágico.

Elizabeth Dunn (2016) realizou uma pesquisa chamada “Desenterrando Mulheres Reais: Retomando Sylvi Plath e Virginia Woolf de Suas Narrativas de Suicídio”¹⁰, na qual aponta o suicídio como uma abertura para novas narrativas, indicando que as escritoras receberam mais atenção e, até mesmo, mais reconhecimento após tirarem suas próprias vidas.

Marcadas pelo suicídio e as narrativas que ele desperta, essas mulheres são relacionadas ao sofrimento exposto tanto em obra quanto em vida, comumente interpretados de forma glamourizada. Exemplo disso, em 2013, a Revista Vice publicou um editorial no qual modelos posaram como mulheres famosas que se mataram, simulando a maneira como cada uma havia feito isso.

Os ensaios de moda da revista Vice são sempre bem pouco convencionais e se aproximam de um ponto de vista de arte ao invés de um típico editorial de moda. Nosso principal objetivo é criar imagens artísticas seguida de uma mensagem sobre moda em vez de conduzir. “Last Words” foi criado nesta tradição e incidiu sobre o desaparecimento de um conjunto de escritoras as quais desejaríamos que não tivessem tido uma vida tão tragicamente curta, especialmente por terem sido tiradas por suas próprias mãos. Nós não mais exibiremos o editorial em nosso site e pedimos desculpas àqueles que foram magoados ou ofendidos. (VICE, 2013)

Ainda que a Vice tenha se desculpado¹¹, a produção de um editorial como esse reforça a exposição de temas como depressão de forma glamourosa. Os

¹⁰ Tradução nossa. Original: “Unearthing Real Women: Reclaiming Sylvia Plath and Virginia Woolf from Their Suicide Narratives.

¹¹ Texto sobre o editorial e o pedido de desculpas, disponível em: <https://www.virgula.com.br/modaebelleza/revista-se-desculpa-por-editorial-de-moda-com-fotos-qu-e-simulam-suicidio-de-grandes-escriptoras/> último acesso: 04 de abril de 2023.

eventos que corroboram para a legitimação dessas narrativas têm pouco a ver com o que as autoras de fato fizeram, com exceção da opção por tirar a própria vida.

Até que ponto a arte pode ser utilizada como justificativa para esse tipo de produção? Para Molly King, “olhar para as vidas de Plath e Woolf ilustra o impacto de eventos pessoais e culturais em transtornos psicológicos”¹². Esses eventos não só impactaram o quadro de saúde das escritoras, mas também o legado delas.

Apesar das distinções entre as autoras, Dunn (2016) elenca semelhanças: seus relacionamentos com seus pais, seus maridos e suas formas de se posicionar como mulher. Esses fatores são usados em tentativas de justificar o suicídio e tais tentativas de explicação colaboram com a romantização de situações problemáticas. Há, ainda, quem considere os casos como tentativa de libertação ou execução da proposta de morte ao Anjo do Lar.

Plath e Woolf possuíam um principal fator em comum: psicológico instável. Ambas passaram por vários tratamentos ao longo de suas vidas, em épocas nas quais a psiquiatria estava se estabelecendo. Molly King (2018) se dedicou a estudar os casos médicos das autoras para discorrer sobre a ideia de “genialidade maluca” (mad genius), a criatividade relacionada a transtornos psiquiátricos.

Sobre o quadro de Sylvia Plath, KING (2018) concluiu que:

Plath viveu durante um tempo em que mulheres eram essencialmente donas de casa, preocupadas apenas com trabalhos domésticos, enquanto os homens eram chefes de família com carreiras. Plath desprezava o fato de que os homens eram o sexo dominante e considerados necessários para uma mulher. Plath queria a liberdade sexual e ocupacional com a qual os homens foram agraciados pela sociedade. Ela constantemente sofria por ficar em segundo lugar em comparação com seu marido e outros homens no campo da literatura. Plath constantemente buscava validação via outros homens, porque acreditava que esse era o único meio para obter respeito. A cultura dos anos 30 aos anos 60 parecia opressora para Plath e contribuíram para sua depressão. Eventos pessoais também contribuíram, como a morte de seu pai e a relação com sua mãe.(KING, 2018, p. 20, tradução nossa)¹³

¹² Looking at the lives of Plath and Woolf illustrates the impact of cultural and personal events on psychological disorders.

¹³ *Plath lived during a time when women were essentially housewives only concerned with domestic duties, while men were the breadwinners with careers. Plath despised the fact that men were the dominant sex and deemed necessary for a woman. Plath wanted the sexual and occupational freedom that men were gifted by society.[She constantly struggled with being second best in comparison to her husband and other men in her field of writing. Plath constantly sought validation via men, because she thought that was the only way to earn respect. The culture of the 30s to the 60s felt oppressive to Plath and contributed to her depression. Personal events in her life also contributed, such as the death of her father and her relationship with her mother.*

Enquanto que, para Woolf, KING (2018) discorreu com:

Woolf viveu antes de Plath, então, ela veio de uma cultura ainda mais restrita para mulheres. Woolf escreveu muitos textos feministas sobre os privilégios masculinos por questões simples como sexo, não habilidade. Eventos pessoais na vida de Woolf também contribuíram para a manifestação e o desenvolvimento de um transtorno psicológico. Woolf tinha um histórico de doenças mentais na família, o que já lhe oferecia predisposição para desenvolvimento de um transtorno. A série de eventos traumáticos na infância e na juventude de Woolf também podem ser atribuídas ao desenvolvimento do seu transtorno bipolar. Woolf foi submetida a anos de abuso sexual e as mortes de seus familiares mais próximos resultaram em várias de suas crises.(KING, 2018, p. 23, tradução nossa)¹⁴

Compreendemos que Woolf e Plath não foram tratadas com condutas condizentes com o que é considerado adequado para a psiquiatria atual, o que pode explicar os diferentes médicos, tratamentos e diagnósticos incertos. Ainda hoje, seus casos são relacionados a “depressão maníaca” (manic depression), mais tratado como transtorno afetivo bipolar¹⁵.

A busca por diagnósticos, porém, pode colaborar com a legitimação das figuras das escritoras depressivas acima de qualquer outro aspecto. Isso se dá, também, pela delicadeza do tópico saúde mental publicamente e seus estigmas, já mencionados. KING (2018), ainda, apontou as dificuldades que as autoras tiveram para lidar com seus quadros, segundo análise e relatos pessoais

Ambas as autoras preferiram encarar seus transtornos sozinhas, porque falta de compreensão, educação e empatia durante as épocas em que viveram. Woolf escreveu sobre isso, dizendo que ela estava “lutando contra algo sozinha” (1980, p. 260, tradução nossa)¹⁶

¹⁴ *Woolf lived before Plath, so she came from an even more restricted culture for women. Woolf wrote many feminist writing about the privileges ascribed to men simply because of their sex not skill. Personal events in Woolf's life also contributed to the manifestation and development of her psychological disorder. Woolf had a family history of mental illness, which already predisposed her to the possibility of developing a disorder. The series of traumatic events in Woolf's childhood and emerging adulthood could also be attributed to her development of bipolar disorder. Woolf was subjected to years of sexual abuse, and the deaths in her immediate family resulted in several of her mental breakdowns.*

¹⁵ Muitos são os estudos médicos acerca dos casos de Virginia Woolf e Sylvia Plath, existe um acervo desses materiais e, até mesmo, diagnósticos póstumos disponíveis na internet. Para esta pesquisa, utilizamos os dados presentes nos referenciais teóricos vinculados ao tema.

¹⁶ *Both of these women would have rather faced their disorders alone, because of the lack of understanding, education, and empathy during their lifetimes. Woolf wrote of this, saying she felt like she was “fighting something alone” (1980, p. 260).*

As ideias de mulheres tristes, loucas ou más, se unem às visões de mulheres batalhando contra seus diagnósticos e constroem a imagem da mulher–demônio: irreverente, rebelde, louca – o que também as assombra, mesmo após a morte, criando um misticismo de loucura libertadora que mata.

A mulher louca ou, coloquialmente, a mulher neurótica, foi estabelecida, portanto, como duplo do "Anjo na Casa;" uma mulher altruísta, agradável, complacente e sem voz. Ela é a imagem duplicada desse anjo, na qual são depositados todos os comportamentos opostos, portanto, uma mulher egoísta, sempre desapontando, rebelde e barulhenta. (PINHO, 2011, p. 45)

Virginia Woolf questionou os espaços de autoria de mulheres e apontou vários fatores externos que influenciam na consagração de um escritor. Sylvia Plath escreveu ricos materiais para a discussão de sujeito e subjetividade. Ainda assim, suas mortes ditam mais sobre sua autoria do que o que produziram em vida.

2.2 PARATOPIA CRIADORA

Com percursos diferentes e obras diversas, mas que se conectam, o simbolismo da imagem de Sylvia Plath e Virginia coloca em questão a noção de autoria de mulheres. Assunção (2019) aponta que a figuração de Virginia Woolf não se dá por suas produções ou sua história de vida, mas, sim, por um complexo sistema de enunciação que inclui tais elementos, assim como outros fatores que contribuem para a legitimação do seu discurso.

Essa afirmação é consequente dos estudos das teorias de Análise do Discurso de Dominique Maingueneau, que apresenta o discurso literário como discurso constituinte, isto é, como regime de dizeres se apresentam como diretamente ligados à sua própria fonte legitimadora, sem intermediações, e propõe o conceito de paratopia criadora para pensar a autoria nesse regime:

Naquilo que poderíamos denominar embreagem paratópica, estamos diante de elementos de variadas ordens que participam simultaneamente do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se institui o autor que constrói esse mundo. (MAINGUENEAU, 2006, p. 121)

A aproximação das narrativas de Woolf e Plath está relacionada a semelhanças em seus sistemas legitimadores que reforçam aspectos como a tristeza da loucura que acarretou em suicídio. Boileau (2012) analisa a paratopia da imagem de Plath que é promovida.

As pessoas querem promover Plath como autora ou Plath como pessoa? Críticos de autoria convincentemente apontaram que autores literários precisam negociar sua situação entre espaço e não espaço, o que Maingueneau chama “paratopia” [...] Talvez os reflexos nas imagens de Sylvia estavam vinculados à instabilidade de sua identidade. (BOILEAU, 2012, p. 8, tradução nossa)¹⁷

Sendo assim, o sujeito considerado ao se tratar de Virginia Woolf ou de Sylvia Plath – ou as duas relacionadas – não é um sujeito que expressa o “eu” da voz reproduzida pelo que foi realizado pelas autoras, mas, sim, o “eu” legitimado pela paratopia, pois

Todo sujeito considerado “autor” define-se em relação a comportamentos associados a essa condição, ao mesmo tempo produto e sustentação das redes de aparelhos, dos campos e dos arquivos – dos espaços, portanto. Essa espécie de equilíbrio instável entre a ação de pertencer a um espaço e ao mesmo tempo produzi-lo nos direciona a um “quase-lugar”, um lugar impossível, para-topia (PEREIRA, 2017, p. 41)

Relacionar a construção da figura de autoria para Woolf e Plath é uma tarefa indissociável da noção de gênero, pois a configuração das escritoras está diretamente vinculada à existência como mulher. Para Assunção (2019), a mulher representa um alto nível de paratopia. Os conflitos que se inserem nos contextos de todas as autoras são elementos paratópicos essenciais para tal construção que retomam a questão, já pontuada, do simbolismo acerca das mesmas.

O simbolismo não caiu do céu nem jorrou das profundezas subterrâneas: foi elaborado, como uma linguagem, pela realidade humana que é *mitsein* ao mesmo tempo que separação, e isso explica que a invenção singular nele tenha seu lugar. Praticamente o

¹⁷ Is it Plath as author or Plath as a person that people wish to promote? Critics of authorship have convincingly pointed out that literary authors have to negotiate their situation between space and non-space, what Maingueneau calls “paratopia” [...] Perhaps Sylvia’s reflection on images was linked to the instability of her identity. (BOILEAU, 2012, p. 8)

método psicanalítico é forçado a admiti-lo, autorize – ou não a doutrina. (DE BEAUVOIR, 2016, p. 327)

Seguindo a perspectiva existencial de DE BEAUVOIR (2016), “a mulher define-se como ser humano em busca de valores no seio de um mundo de valores, mundo cuja estrutura econômica e social é indispensável conhecer”. A manutenção da rede de aparelhos que promove o campo discursivo no qual as autoras se inserem está, indispensavelmente, conectada à questão de gênero, mais especificamente, os conflitos de gênero feminino e masculino.

2.3 SEGMENTOS PARATÓPICOS

Afirmando que gênero é um elemento importante para o movimento paratópico de Virginia Woolf e Sylvia Plath, assim como uma categoria histórica, assumimos que é um fator que influenciou e ainda influencia diretamente na literatura produzida por mulheres, pelo que foi e é produzido a partir do discurso constituinte. Por isso, continuamos com os estudos de De Beauvoir,

Não se deve confundir o mito com a apreensão de uma significação; a significação é imanente ao objeto; ela é revelada à consciência numa experiência viva ao passo que o mito é uma ideia transcendente que escapa toda a tomada de consciência. (DE BEAUVOIR, 2016, p. 331)

Os mitos estabelecidos no discurso constituinte e o que dele ecoa acerca do que chamamos neste trabalho de *grupo de escritoras tristes que tiveram seus conflitos pessoais e suas decisões de acabar com a própria vida romantizado* não são a expressão definitiva da realidade, assim como a tragédia suicida não é a característica principal da autoria das escritoras em questão.

Por isso, identificamos conflitos de gênero no percurso histórico da literatura de autoria de mulheres, contemporâneas ou posteriores a Plath e Woolf, uma vez que as questões patriarcais se mantêm presentes como problemática histórica. Nesse sentido, exploramos a continuidade de atritos e indagações sobre o que aconteceu e o que ainda acontece, dois elementos comumente vinculados.

Assim como pontuamos que os cenários para mulheres escritoras se repetem, tanto ao longo da história quanto hipoteticamente, como levantado por Woolf (1942),

os estereótipos para caricaturar mulheres também se reciclam. Na literatura, no cinema e em diversos espaços, os fragmentos do Anjo do Lar se desdobram para recair sobre as mulheres com suas imposições patriarcais.

Um exemplo pertinente é o da personagem do romance de Sylvia Plath, Esther Greenwood, que se mostra irreverente, porém, louca, assumindo a caracterização de demônio do lar tentando matar outras possibilidades de si. No mesmo romance, Pinho (2011) conecta Doreen, amiga de Esther, a outro estereótipo ao relacionar a personagem uma *femme fatale*.

Comum no meio cinematográfico, a expressão *femme fatale* refere-se à mulher que representa perigo e sensualidade na mesma medida. Muitos compreendem Doreen como *femme fatale* no romance de Plath, uma possibilidade audaciosa, inconsequente e sensual à qual Esther não resiste, porém, também não se entrega completamente. Essa imagem de mulher-tentação vem sendo reproduzida de diferentes formas ao longo da história das artes.

O significado de *femme fatale* de acordo com o dicionário Merriam–Webster (1997) é “uma mulher sedutora que atrai homens para situações perigosas e comprometedoras”. Em *Women’s Companion to International Film*, Annette Huhn explica que “a *femme fatale* é primeiramente definida por sua sexualidade desejável, mas perigosa, que acarreta na ruína do protagonista masculino” (1990, p. 154). A *femme fatale*, então, é uma mulher atraente que usa seus charmes para seduzir e/ou destruir o homem protagonista. Por seus encantos físicos, ela representa sempre tentação e constitui um perigo específico para os homens. A *femme fatale* também se manifesta em outras formas, como “uma feiticeira, uma bruxa, uma mulher sobrenatural se utilizando de coisas como poção do amor, encantos e outros truques para escravizar um homem válido de dimensões heróicas” (Thekkeveetil 1983, p. 12, tradução nossa)¹⁸

Uma vez que *A Redoma de Vidro* é um romance semi autobiográfico, Esther indica a representação de Sylvia Plath¹⁹ Compreender tal relação significa entender

¹⁸ *The meaning of the femme fatale according to Merriam–Webster’s Dictionary (1997) is “a seductive woman who lures men into dangerous or compromising situations.” In The Women’s Companion to International Film, Annette Kuhn explains that “the femme fatale is primarily defined by her desirable, but dangerous, sexuality which brings about the downfall of the male protagonist” (1990, p. 154). The femme fatale, then, is an attractive female who uses her charms to seduce or/and destroy a male protagonist. She is always temptress because of her physical charms and constitutes a specific danger to men. The femme fatale may also be manifested in other forms as well such as “a hag, a witch, a supernatural woman using means such as love–potion, incantations and other snares to enslave a worthy male of heroic dimensions” (Thekkeveetil 1983, p. 12).*

¹⁹ Análises do romance *A Redoma de Vidro* como semi autobiografia, declarada pela própria autora, indicam a leitura de que a personagem principal, Esther Greenwood, representa Sylvia Plath.

as colocações da autora acerca das imposições de gênero. Segundo Bertacini (2020), Esther compreende que não é possível se desvincular completamente da ideologia na qual está inserida – a redoma de vidro – ainda que busque por novas identidades e se oponha às convenções que a cercam.

Nesta perspectiva, a batalha por uma nova identidade que se desvincule do Anjo do Lar se mostra um labirinto, no qual a mulher se vê encurralada por diversas facetas de novas idealizações inatingíveis, sendo a *femme fatale* um exemplo, uma tentação. Como colocado anteriormente, a mulher que se desfaz das amarras é triste, louca ou má. Logo, a rebeldia, inicialmente libertadora, pode se transformar em armadilha quando a mística da loucura dá vida a uma versão de anjo maníaco.

O termo “maníaco” está aplicado, neste trabalho, como uma adaptação de “manic”, do inglês, utilizado para designar o quadro psiquiátrico das autoras apontadas, ambas com sinais de depressão maníaca (manic depression) e, também, para caracterizar um estereótipo atual que pode ser considerado fragmento do Anjo do Lar: a *Manic Pixie Dream Girl (MPDG)*.

Manic Pixie Dream Girl é um termo em inglês criado por Nathan Rabin, em 2007, ao publicar uma crítica ao filme *Elizabethtown*. *Manic*, relacionado ao sintoma de mania ou à manic depression; *Pixie*, relacionado a fadas e duendes, seres místicos; *Dream Girl*, tradução literal, garota dos sonhos. Uma personagem “tudo ou nada” criada para o imaginário sensível dos personagens masculinos²⁰.

O anjo maníaco nada mais é que uma reconstrução do Anjo do Lar em diálogo com as percepções de loucura. A *Manic Pixie Dream Girl* é a garota dos sonhos (dream) com excentricidade específica (pixie) para a construção do personagem masculino, uma versão “mais possível” da *femme fatale*, uma vez que esse estereótipo caiu em desuso devido à sensualidade perigosa pouco aplicável na vida real, que abala o ego masculino da fragilidade patriarcal.

“O mito da mulher desempenha um papel considerável na literatura; mas que importância tem na vida cotidiana?” (DE BEAUVOIR, P. 329). Embora relacionadas à crítica cinematográfica, esses estereótipos refletem estruturas sociais e, por isso,

Bertacini (2020) parte dessa premissa para estabelecer sua análise, trabalhada como referência nesta pesquisa.

²⁰ Definição ancorada no que o criador do termo Manic Pixie Dream Girl escreveu, que foi mencionado em citação direta na parte introdutória deste trabalho. Ver: Introdução – Luz, câmera, poesia.

estão vinculadas à realidade. “Na realidade concreta, as mulheres manifestam-se sob aspectos diversos; mas cada um dos mitos edificados a propósito da mulher pretende resumi-la inteiramente” (DE BEAUVOIR, p. 330).

A poeta Olivia Gatwood performou, em 2015, *Manic Pixie Dream Girl*, um poema no qual expôs um relacionamento de dedicação à salvação de seu parceiro. Gatwood cria poesias para performance *slam*²¹, posteriormente, publicadas em livros, e tem questões de gênero como temática, exemplificando, como Lovelace, autoras contemporâneas que indicam ecos do discurso da sociedade patriarcal em seus trabalhos.

Em *Manic Pixie Dream Girl* (2015), Gatwood expõe como esta construção só acontece uma vez que a personagem da mulher se diminui para que o personagem masculino possa crescer, e como a relação só dura até que o parceiro tenha aprendido alguma lição de vida, o que faz com que a *Manic Pixie Dream Girl* seja descartada.

A garota dos sonhos diz:

“Eu vou salvar você!”

Diz:

“Não se preocupe, você ainda é o personagem principal!

Essa é a SUA história de amor sobre como eu te ensino a viver.

Tudo que sabem sobre mim é o que aprendem quando é projetado em você.

Veja como você pega meus maus hábitos e faz com que eles pareçam bons!”

(GATWOOD, 2015, p. tradução nossa)²²

Manic, não *maniac*, denomina aquele que se encontra em estado de mania,

²¹ Estilo específico de poesia criado para performance e competições. Para definições específicas, ver Stage.

²² *Manic Pixie Dream girl says / I'm going to save you! / says / Don't worry, you're still the lead role! / This is YOUR love story about the way I teach you to live. / Everything they know about me they'll learn when it's projected onto you / watch the way you pick up my bad habits and make them look good! (GATWOOD, 2015)*

um estado de euforia caracterizado pela aceleração dos pensamentos, comum a pacientes com Transtorno Afetivo Bipolar e Transtorno de Personalidade Borderline. Por se apresentar como picos de produtividade, muitas figuras famosas, como Virginia Woolf e Sylvia Plath, utilizavam as crises de mania como momentos criativos e, como relatam em seus diários, passavam noites sem dormir para escrever, o que contribuiu para o agravamento de seus quadros. (Cf. KING, 2018)

Enquanto alguns estereótipos se tornaram idealizados demais para buscar numa mulher comum, outros desencadearam percepções de relacionamentos e idealizações contemporâneas, vide a *Manic Pixie Dream Girl*. A MPDG exemplifica um desdobramento da glamourização de doenças mentais e a continuidade da narrativa de Demônio do Lar.

É fácil ser uma base para você quando eu me comporto assim.
Tão desagradável, um sonho maníaco.
Garota dos sonhos.
Seu acessório quase quebrado.
(GATWOOD, 2015, tradução nossa)²³

O estigma da loucura e sua mística com mulheres perpassou a história com diferentes manifestações, sendo a *Manic Pixie Dream Girl* uma apresentação do duplo do Anjo do Lar que, embora pareça libertador, é tão mantenedor da redoma de vidro quanto sua imagem inicial. Ao performar seu poema, Gatwood chamou a atenção para a impregnação de práticas que validam o conceito em nossas vidas.

Estaria Lovelace (2017) correta ao questionar se a morte é a única paz possível para as mulheres? As trajetórias de Woolf e Plath demonstram que não, uma vez que suas mortes só contribuíram para a mistificação de suas narrativas. Então, como matar o Anjo do Lar e seus desdobramentos em faces tristes, loucas ou más?

Friedan (1971) indicou um caminho possível, quando afirmou que

²³ *It's easy to root for you when I act like this / so disagreeable / such a manic dream / dream girl / your almost broken accessory. (GATWOOD, 2015)*

Estes problemas não podem ser resolvidos pela medicina e nem mesmo pela psicoterapia. Precisamos de uma drástica reformulação da imagem cultural da feminilidade, que permita à mulher alcançar a verdadeira maturidade, a plenitude pessoal, sem conflitos e com realização sexual. (FRIEDAN, 1971, p. 312)

Os desdobramentos críticos, como as poesias de Lovelace e Gatwood, apontam para um posicionamento de insubmissão dentre as mulheres que questionam estereótipos. Essas autoras, assim como Woolf, Plath e muitas outras, utilizam de suas obras para uma inquietação que destoa do discurso canônico:

A última coisa que eu queria da vida era 'segurança infinita' ou ser o 'lugar de onde a flecha parte'. Eu queria mudança e agitação, eu queria ser uma flecha avançando em todas as direções (PLATH, 2014, p. 95)

Enquanto o poema de Olivia Gatwood teve seu primeiro registro na internet no ano de 2015, no ano anterior, Rabin (2014) escreveu um novo texto sobre *Manic Pixie Dream Girl* – dessa vez, se desculhando por ter criado o termo. O crítico afirmou que havia saído de seu controle, o que era para ser uma análise de um filme tomou proporções de análises de várias personagens e até mesmo análises sociais.

Rabin (2014) reconhece, porém, que, a partir do momento que se espalhou na internet, *Manic Pixie Dream Girl*, de fato, já não estava mais sob seu controle. Não é por acaso que um ano após o texto sobre MPDG ter ido longe demais, Gatwood aparece com um poema sobre o tema. A MPDG não tomou proporções ruins, apenas foi apropriada por aquelas que se identificaram com o que foi colocado.

Transmitir discursos que contribuem para o legado das mulheres que fizeram história e pelo legado das que estão deixando ou ainda deixarão suas marcas, pode ser uma abordagem eficaz para enfrentar os estigmas vigentes. Essa transmissão se dá de diferentes formas, como na identificação do discurso nos textos e na divulgação de pesquisas.

Dunn (2016) analisa como desatrear mulheres reais, como Sylvia Plath e Virginia Woolf, de suas narrativas de suicídio, e afirma que ambas podem ser distanciadas de suas mortes quando observadas como as artistas talentosas e indivíduos complexos que foram:

Podemos começar a recolocar essas mulheres em seus lugares como ancestrais literárias, não excluindo os fatos desconfortáveis, mas considerando todos os aspectos de suas vidas que trabalharam para compor os indivíduos complexos que elas eram – mulheres que desafiam nossas tentativas de explicação e redução. [...] Ao remover o estigma do suicídio destas mulheres, nós podemos seguir para o ato de apreciar os vários outros elementos positivos de suas vidas que são, de fato, exemplares para mulheres e escritoras. (DUNN, 2016, p. 42)

Virginia Woolf, em 1929, compartilhou a história de uma escritora fictícia, a suposta irmã de Shakespeare, que percebia a necessidade da independência para que uma mulher pudesse escrever. Woolf expôs as necessidades daquela época num discurso que ecoa para as necessidades atuais: “Extraindo sua vida das vidas das desconhecidas que foram suas precursoras, como antes fez seu irmão, ela nascerá” (WOOLF, 1929).

Produções contemporâneas que criticam e ressignificam, não só contribuem para a subversão do discurso como também divulgam novas escritoras e incentivam o surgimento de novas vozes. Registra-se, ainda, uma abertura para estudos acerca do compartilhamento destes trabalhos que podem apontar a *efetividade sensível* do discurso e a eficácia simbólica de sua transmissão²⁴.

A efetividade sensível da palavra é um termo relacionado à partilha do sensível, de Jacques Ranciere, utilizado pelo autor para falar sobre a organização e a circulação literária. "Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a *partilha do sensível* que dá forma à comunidade. *Partilha* significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. (RANCIERE, 2005, p. 12)

Sendo assim, conectamos a partilha do sensível à intenção de transmitir discursos que desmistificam a perspectiva do *grupo de escritoras tristes que tiveram seus conflitos pessoais e suas decisões de acabar com a própria vida romantizado*, compreendendo-as como mulheres reais, acima de qualquer ideia às quais tenham sido impostas

²⁴ Estudos sobre transmissão e eficácia simbólica estão relacionados à Análise do Discurso com referência específica a Régis Debray. Tais estudos se desenrolaram em análises mais extensas que, por hora, ficam reservadas a projetos futuros.

Minha jornada me permitiu focar na resiliência das histórias de Plath e Wolf, não na aflição, e eu espero que a conversa acerca destas mulheres continue a evoluir para incluir todas as variações de suas histórias, provando que mulheres não precisam ser figuras estáticas angelicais, mas, sim, realidades vívidas, respirando mesmo após o suicídio. (DUNN, 2016, p. 43)

Não há como silenciar os discursos que sustentam os padrões de opressão do sistema, no presente ou no passado, porém, existe a possibilidade de confrontá-los com discursos que apresentam as perspectivas de mulheres reais. Eis o momento de desatar nós e acompanhar o coração da escritora em afirmação da própria existência. Eu sou. Eu sou. Eu sou.²⁵

²⁵ "Respirei fundo e ouvi a batida presunçosa de meu coração. Eu sou. Eu sou. Eu sou." Citação final de *A Redoma de Vidro*, de Sylvia Plath. Trad. Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

3 STAGE

No capítulo anterior, vimos que um estigma patriarcal que impõe estereótipos às mulheres se mostra presente há séculos, traçando um fio de Virginia Woolf a Sylvia Plath a Olivia Gatwood, analisando esta conexão com demais autoras, como Simone De Beauvoir, Sandra Gilbert e Susan Gubar ou Betty Friedan. Apesar de, cronologicamente, começarmos por Woolf, podemos afirmar que ela não é a referência mais antiga de escritora neste estudo, uma vez que as publicações da mesma mencionam antecessoras e oferecem uma perspectiva sobre o passado das mulheres na literatura, fundamentais para traçar a linha do raciocínio sugerido.

Nesse caminho, nos deparamos com a questão da autoria e seu embate com estigmas impostos às mulheres pela sociedade patriarcal, assim como, a possibilidade do uso da autoria para enfrentar tais estigmas. Ainda no capítulo anterior, vimos que essas questões atravessaram gerações e assumiram roupagens diferentes, mas permaneceram presentes e visíveis, de forma a serem identificados em discursos que são produzidos e reproduzidos atualmente.

Ao falar sobre discurso, citamos autoras que questionam ideias que refletem pensamentos patriarcais em suas obras, assim, apontando exemplos de utilização de trabalhos literários para transmitir discursos favoráveis às construções de narrativas de mulheres reais, uma vez que o que é considerado real está diretamente relacionado aos fatores que influenciam a elaboração de narrativas. Ainda assim, como colocado anteriormente, as próprias autoras têm pouca influência em suas próprias histórias, inquietações suscitadas nas questões de paratopia criadora de Virginia Woolf e Sylvia Plath.

Neste capítulo, nossa intenção é dar sequência ao que foi exposto, porém, explorando a percepção da transmissão do discurso a partir da manifestação literária atual. Seguimos com a poesia de Olivia Gatwood, dessa vez, analisando o espaço no qual ela está inserida: o canal *Button Poetry*, no YouTube. Assim, abordamos o literário como um sistema e, nele, investigamos sua relação com o digital, aspecto técnico e político fundamental para a compreensão de como a autoria de mulheres se insere na manifestação literária digital e como ela se dá como enfrentamento aos estereótipos anteriormente mencionados.

3.1 LITERÁRIO: SISTEMA E DISCURSO

Nas últimas décadas, vários autores levantaram questionamentos acerca das transformações ligadas às novas tecnologias e seus impactos, acarretando em discussões sobre o literário no contexto digital, o que “pressupõe uma rearticulação da metalinguagem crítica, uma revisão de parâmetros de valoração e uma aposta no vir-a-ser da literatura digital” (ROCHA, 2016).

A contextualização do sistema literário antecede a do objeto inscrito digitalmente. No capítulo anterior, mencionamos Maingueneau (2006) ao falar de paratopia, conceito para o qual é necessário considerar que o discurso literário é um discurso constituinte e considerar três planos do regime literário: rede de aparelhos, campo e arquivo, que apresentamos numa síntese de Primo (2019), em seu trabalho seminal na organização da metodologia discursivo–midiológica que adotamos²⁶:

A **rede de aparelhos** é uma malha de instituições, objetos e pessoas que constitui o próprio espaço literário. Nela se incluem não só os indivíduos que se constituem como autores, produtores de conteúdo, mas também muitos outros atores e instituições [...] O **campo** discursivo é o lugar de embate entre os muitos posicionamentos estéticos que remetem ao discurso literário. Nele confluem e se chocam inúmeros (mas limitados) gêneros discursivos e idiomas, força motriz do próprio interdiscurso. Há, como se pode esperar, posicionamentos dominantes e dominados, dinâmica historicamente variável [...] O **arquivo** reúne a memória do campo literário, todo o conjunto de lendas e intertextos que tendem a se repetir e a se retroalimentar, daí surge um acervo vasto de imagens, símbolos, motivos, funções. É, inclusive, missão do escritor que se pretende bem-sucedido dialogar direta ou indiretamente com esse arquivo, como critério de pertença ao mundo da literatura. (PRIMO, 2019, p. 25, grifos do autor)

Consideremos os três planos para analisar o discurso presente no objeto: a **rede de aparelhos** está vinculada não só às poetas como ao canal, em uma plataforma digital, enquanto se relaciona ao **campo** discursivo da performance e da poesia *slam*, que possui um **arquivo** marcado por posicionamentos políticos de enfrentamento às opressões sociais. Nesse sentido, observamos a manifestação de um tipo de literatura em ambiente digital, o que se distingue da literatura digital,

²⁶ Trabalhamos com PRIMO (2019) e PINTO (2018) como referência de inauguradores de diálogos sobre esses temas em nosso grupo de pesquisa, o Comunica, de onde se desenrolaram outros trabalhos que exploram esses assuntos e seus desdobramentos. Contudo, vale indicar a fonte primária, os estudos de Dominique Maingueneau.

assim como da literatura poética e do *slam*. Para entender a distinção, precisamos entender as particularidades de cada um.

A partir dos estudos de Pinto (2018), podemos abordar *slam* como um estilo de poesia ritmada escrito para competições, valorizando a performance e a interação entre poetas e poetas ou poetas e plateia, sob uma noção de funcionamento em comunidade, datada da segunda metade do século XX, nos Estados Unidos. Apresentando também fortes influências de movimentos populares e da cena musical dos anos 60 e 70.

As competições são os eventos em que os poetas apresentam suas poesias. Diferente das leituras de poemas ou declamações, o *slam* é composto em ritmo e se aproxima das rimas comumente apresentadas em batalhas. (Cf. PINTO, 2018)

Embora existam traduções para *spoken word*, assim como para *slam*, esses termos são comumente utilizados em inglês, pois existem divergências quanto às suas definições e origens, sendo que, conforme anteriormente exposto, os primeiros registros dessas técnicas estão vinculados aos Estados Unidos.

Aleksandra Szymil (2006) denuncia prontamente uma ambiguidade nesta nomenclatura, o que faz com que a aponte como “difícil de traduzir”: ainda segundo a autora, *spoken word poetry* pode ser compreendido como um termo genérico para poesia oral, englobando assim suas mais diversas vertentes, como o *hip hop* (um dos mais sólidos alicerces da definição de *spoken poetry* que será aqui abordada), ou como um sinônimo de *slam poetry*, um tipo específico de poesia oral que se dá sem acompanhamento musical, em formato de apresentação para uma audiência. (ARAUJO, 2019, p. 221)

Apesar da extensa discussão acerca de traduções e definições, nosso trabalho não tem intenção de se aprofundar no debate, apenas reconhecê-lo, uma vez que o que nos interessa é o discurso relacionado ao objeto. Em seus estudos, Pedro Alberto Pinto (2018) contextualiza essas questões, ainda que ressaltando que a origem não é o foco de um analista do discurso, ao dizer que

“parece-nos de menor pertinência a investigação da “verdadeira origem” dessas manifestações, sendo necessária a compreensão das maneiras pelas quais as próprias historiografias são constituídas e pelas quais os slams rejeitam, incorporam ou se filiam a outras manifestações artísticas, uma vez que “todas as sociedades

desenvolvem maneiras de organizar os sons e o silêncio, os ritmos, os timbres e as melodias, seja com o uso de instrumentos, seja com o próprio corpo e voz humanos” (MOTTA, 2014, p. 291)” (p. 34)

Apesar do foco organizacional nos poetas e na arte performática, não podemos minimizar as produções e os registros editoriais que constituem o que, hoje, entendemos por *slam de poesia* (PINTO, 2018, p. 25), onde “o foco das competições *slam* são a poesia performada cara a cara, o que diz respeito ao que acontece no palco, o que se insere na definição de arte performática”, porém, *Button Poetry* se encontra num local após o cara-a-cara.

Assim, consideramos desde os processos de criação dos textos a serem apresentados, às performances em si e, depois, aos suportes e formatos nos quais as performances são compartilhadas, o que nos leva ao ambiente digital. Embora a organização *Button Poetry* declare que seu foco é a divulgação da performance poética²⁷, não podemos ignorar sua rede de aparelhos que, como mencionado anteriormente, é constituída por plataformas de publicação e compartilhamento no meio digital.

No caso do cópuz desta pesquisa, estamos lidando, especificamente, com o canal de *Button Poetry*, no YouTube, uma vez que, ao conectarmos o que foi exposto acerca da literatura produzida por mulheres e a autoria como forma de resistência, escolhemos o vídeo *Manic Pixie Dream Girl* de Olivia Gatwood como gancho entre o que foi analisado e o que está sendo produzido atualmente.

Ao compreendermos que estamos estudando um objeto que trabalha com poesia *slam* na internet, precisamos considerar a *literatura digital*. Sobre isso, Rocha (2019) afirma que os obstáculos de delimitação estão relacionados ao fato de que a literatura digital é um sistema que, ao mesmo tempo que mantém vínculos com sistema literário, o questiona.

Compreender a literatura digital como sistema significa considerá-la como fenômeno que reúne distintos fatores na sua constituição: o texto na sua materialidade inscricional e nos seus circuitos de circulação, mas também as relações entre produtores, consumidores, as instituições legitimadoras, o mercado e o repertório (ou repertórios) com os quais esse texto dialoga e no interior dos quais (bem ou mal) se acomoda. Todos esses fatores são atravessados pelas especificidades do contexto digital, que pressupõe outros

²⁷ Button Poetry is committed to developing a coherent and effective system of production, distribution, promotion and fundraising for performance poetry. disponível em: <https://buttonpoetry.com/about-us/>

modos de produção (de bens materiais e culturais) e outras subjetividades. A complexidade é redobrada ao levar-se em consideração a natureza liminar e experimental da literatura digital, cuja inespecificidade é, ao mesmo tempo, motivo e resultado de suas fronteiras porosas, que exigem do analista uma abordagem multidisciplinar. (ROCHA, 2019, p. 80)

A especificidade da poesia *slam* apresentada em *Button Poetry* perpassa as delimitações do *slam* como movimento literário e se acomoda num não-espaco que, ao mesmo tempo que se vincula, estabelece novos repertórios, assim como a própria questão da literatura digital por si só. Por isso, podemos dizer que estamos trabalhando com o que Garramuño (2014) chama de frutos estranhos, que são difíceis de definir, pois possuem meios e formas diversas – e questionam a especificidade dos meios ao usar vários suportes ao mesmo tempo.

É essa ideia de uma arte em geral, que prefiro chamar de *arte inespecífica*, o que eu gostaria de explorar como uma figura, extremamente poderosa, do não pertencimento. A crise da especificidade do meio não foi, durante estas últimas décadas, o único modo como a arte contemporânea foi definindo uma ideia de inespecificidade e de não pertencimento. Também no interior de uma mesma linguagem ou suporte literário, ou artístico, o mesmo movimento de questionamento do pertencimento e da especificidade encontra outras maneiras de manifestar-se. Não só é possível dizer que a literatura expandiu seu meio ou suporte para incorporar, de modo crescente, outras linguagens no interior de seu discurso [...], por um lado, mas também, com os pontos de conexão e fuga entre diversos discursos literários. (GARRAMUÑO, 2014. P. 32)

Consideramos as especificidades do literário em ambiente digital para analisar o que se apresenta como uma *arte inespecífica*, notando a diferença entre o que é literatura digital e o que é literário reproduzido no digital. As performances de *slam* das competições apresentadas em *Button Poetry* não são literatura digital, enquanto os vídeos de *Button Poetry* não são apenas uma reprodução, uma vez que os materiais do canal possuem suportes e meios de circulação próprios.

O processo de captura, edição e reprodução das performances como conteúdo para a estética do canal no YouTube²⁸ aponta para a subjetividade e a

²⁸ Ver questão da estética em *Button Poetry* a ser trabalhada nos próximos capítulos.

singularidade de criação, na utilização de diferentes suportes na constituição do objeto e, conseqüentemente, na transmissão de seu discurso.

No caso da *Button Poetry*, a inscrição autoral influencia diretamente na transmissão do discurso – sublinhe-se que a abordagem discursivo-midiológica assumida aqui considera “transmissão’ [...] um termo designativo de um princípio regulador e ordenador em razão de um triplo nível: material, diacrônico e político” (DEBRAY, 2000, p. 13). Vejamos:

- o *material* transmite ideias, bens, forças e formas, conectando, de forma confusa, agentes pessoais e bens materiais, o que contribui para a confusão com relação ao que o ato de ‘transmitir’ convoca e mobiliza;
- o *diacrônico* é “essencialmente um transporte no tempo” onde “transmitimos *para* que o que vivemos, cremos e pensamos não venha a morrer conosco” (DEBRAY, 2000, p. 15–16, grifo do autor);
- o *político* envolve o que mantém a diacronia, “como todas as funções que servem para transmutar um amontado indiferenciado em um todo organizado” (DEBRAY, 2000, p. 18).

Conforme os estudos midiológicos de Debray (2000), entender como um objeto se materializa e circula é, também, entender sua matriz de sociabilidade, o que a constitui e como denominá-la. Consideramos que “materializar é traçar signos e também abrir vias por onde eles possam passar” (DEBRAY, 2000, p. 26) e, para compreender este percurso, será necessário identificar a relação que se estabelece entre organização da matéria (O.M.) e a matéria organizada (M.O.) do objeto.

A Organização da Matéria (O.M.) está relacionada à instituição do objeto, as relações que estabelecem o conteúdo de *Button Poetry* – podemos inferir que aqui se encaixa a performance, a poesia *slam*. Enquanto a Matéria Organizada (M.O.) é o fator técnico, o suporte para as coordenadas de comunicação do conteúdo – o vídeo, a plataforma. Sendo assim, para estudar o discurso utilizado para o que consideramos o corpus desta pesquisa, será necessário compreender como ele é organizado e como se institucionaliza.

Segundo Debray (2000), “se não há transmissão cultural sem técnica, também não há transmissão puramente técnica”. Deste modo, a relação M.O./O.M.

representa a dialética entre suporte/relações, ponto crucial para a compreensão do sistema de sociabilidade e tecnicidade (DEBRAY, p. 35). Para isso, fazemos uso da compreensão da distinção entre *cibercultura* e *cultura digital*, que se mostra fundamental para analisar a organização e a transmissão do discurso, pois

procuramos compreender como dois diferentes mundos éticos se instituem na dinâmica dos dispositivos digitais, na qual se estabelecem, a partir da unidade complexa que referimos por técnica algorítmica, o que se pode chamar de cibercultura (uma forma de apropriação da técnica ligada sobretudo aos aspectos do controle de fluxos) e uma cultura digital (uma forma de apropriação da técnica ligada sobretudo aos aspectos de difusão dos fluxos controlados). (SALGADO, 2020, p. 109)

Os elementos inscricionais se relacionam com diferentes aspectos das duas culturas, uma vez que coexistem nas formas de uso e desenvolvimento de uma mesma técnica, a algorítmica.

Ao falar de técnica algorítmica, temos como referência: Aqui, como se vê, propomos entender que há duas culturas distinguíveis, embora não totalmente diferentes, pois coocorrem e delimitam-se na apropriação da técnica algorítmica, que se assenta em dois princípios: o princípio dos protocolos (padrões precisos sem os quais não se seleciona e codifica a informação a distribuir) e o princípio da propagabilidade (definidor do fim último das redes: comunicar as informações, distribuí-las). Cada uma dessas culturas delinea-se num mundo ético, conforme se apropria da técnica algorítmica, dos objetos em que ela funciona. (SALGADO, 2021, p. 10)

Num viés discursivo–midiológico, nossa análise dos modos de organização do objeto, assim como de seus fatores de transmissão, demanda estudos acerca do objeto como *mídium*²⁹ e de sua eficácia simbólica. Nessa perspectiva, *mídium* diz respeito ao “conjunto, técnica e socialmente determinado, dos meios simbólicos de transmissão e circulação” (DEBRAY, 1991, p. 15) e a *eficácia simbólica* é a relação M.O./O.M com as estruturas de transmissão.

Ao pensar no *mídium* que envolve *Button Poetry*, identificamos a plataforma, YouTube, como organizadora de matéria (O.M.) e os conteúdos apresentados no canal como matéria organizada (M.O.). Os poemas com autoras mulheres são nossa

²⁹ Devemos destacar que, neste trabalho, utilizamos tanto “mídium” quanto “medium”, pois, embora ambos os termos estejam relacionados ao mesmo significado, houveram divergências de traduções na bibliografia escolhida.

M.O., que está diretamente relacionada à plataforma na qual está inserida, o YouTube, nossa O.M.

Apontar a “eficácia simbólica” do objeto requer a compreensão de que “a transmissão do texto não vem após sua produção, a maneira como ele se institui materialmente é parte integrante de seu sentido” (MAINGUENEAU, 2001). A “eficácia simbólica” do nosso objeto está relacionada à inscrição da matéria organizada (M.O.) na plataforma que organiza a matéria (O.M.) que, dessa forma, determina a produção de sentidos que é transmitida.

Pinto (2018) faz uso de uma citação indireta a Debray (2001) para explorar a relação entre *midium* e transmissão, afirmando que

“os mídiuns englobam os suportes materiais dos discursos somente quando estes são pensados em suas relações organizacionais com funções estratégicas: toda transmissão é um ato de comunicação acrescido de uma comunidade (p. 169) e, justamente por isso, todo ato de transmissão é um ato que busca organizar, afastar ou incorporar os destinatários (ou “coenunciadores”) em uma coletividade.” (PINTO, 2018, p. 57)

Embora a comunicação não esteja obrigatoriamente relacionada à transmissão, o ato de transmitir prevê o ato de comunicar, caracterizando uma comunicação acrescida de comunidade. Ao observarmos a transmissão de um discurso que parte do objeto, o canal *Button Poetry*, no YouTube, percebemos uma comunicação relacionada a uma comunidade que produz e consome poesia *slam*, na qual estão inseridos poetas, público e organizadores que exercem a função de inscritores do objeto.

Rancière (2005) aponta a possibilidade de análise da eficácia simbólica do discurso a partir da *partilha do sensível*, nome dado ao sistema de evidências sensíveis que revela a coexistência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas (p. 15, grifo do autor). Segundo o autor, o teatro e a escrita são exemplos da efetividade sensível da palavra proferida (p. 17).

Tanto o teatro quanto a escrita podem ser considerados fatores inscricionais do objeto desta pesquisa, uma vez que estão conectados aos elementos que constituem o *slam*, relacionando-o não só a um recorte sensível das artes, como, também, às suas questões práticas estéticas e políticas, em que

Podem-se pensar as intervenções políticas dos artistas, desde as formas literárias românticas do deciframento da sociedade até os modos contemporâneos da performance e da instalação [...] A partir daí podem ser colocadas em questão diversas histórias imaginárias da “modernidade” artística e dos vãos debates sobre a autonomia da arte ou sua submissão política. As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que tem em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base. (RANCIERE, 2005, p. 26)

Então, o ethos discursivo do corpus da pesquisa demanda análises acerca de sua materialização, assim como de sua estética e das plataformas nas quais se insere, para indicar os fatores de transmissão e efetividade sensível do discurso que é transmitido.

3.2 *BUTTON POETRY* E CULTURA DIGITAL LITERÁRIA

No primeiro capítulo, mencionamos o poema "*Manic Pixie Dream Girl*", de Olivia Gatwood, uma performance em competição de poesia *slam*, publicada em 2015 no YouTube, no canal *Button Poetry*. Ele é um exemplo, dentre os mais de 2.900 vídeos enviados para o canal pelos próprios produtores, nos quais se encontra o vídeo de performance mais assistido do site³⁰: *OCD*, sigla, em inglês, para o transtorno obsessivo compulsivo (TOC), uma performance de Neil Heiborn.

Button Poetry começou em 2011, quando Sierra DeMulder e Sam Cook criaram um blog para compartilhar os conteúdos das competições de *slam*, para estender as conexões entre competidores e, se possível, arrecadar fundos para turnês de *slam* de poesia. A ideia inicial era produzir audiobooks com os poemas e vendê-los para arrecadação. Em 2012, com novos membros, o projeto foi repaginado e se expandiu para o Tumblr e o YouTube.

O primeiro vídeo a se tornar “viral”³¹ na internet foi de uma performance *slam* com autoria de uma mulher, *Dear Straight People* (Caras Pessoas Heterossexuais), de Denice Frohman, publicado em 2013. Segundo Dylan Garity (2016), diretor assistente de *Button Poetry*, a repercussão desse vídeo ofereceu à organização

³⁰ O vídeo mais visto do canal chama-se *OCD*, de Neil Heiborn. Nessa poesia, Neil fala do amor através dos olhos de uma pessoa com transtorno obsessivo compulsivo.

³¹ Expressão utilizada por Dylan Garity, um dos gerenciadores de *Button Poetry*, na entrevista fonte dessa informação.

Button Poetry uma perspectiva do que poderiam criar, mas ainda não imaginavam a proporção que tomaria.

O que mudou os rumos de produção foi o poema de Neil Hilborn, *OCD* (Obsessive Compulsive Disorder, ou, em português, Transtorno Obsessivo Compulsivo, TOC), que foi compartilhado em formato de vídeo e demonstrou um alcance inesperado. Na performance, o poeta se utiliza de modos de expressão – gestos e fala – característicos de quem sofre com o diagnóstico título, enquanto fala sobre uma relação amorosa.

Esse alcance foi responsável pelo reconhecimento de *Button Poetry*. A produção dos vídeos foi realizada em conjunto com uma organização chamada Poetry Observed, com financiamento de prêmios como VERVE Grant da Jerome Foundation, que garantiram a aquisição de melhores equipamentos para a equipe. Assim, deram início ao que se tornou uma companhia de produção e distribuição de mídia de poesias³².

No espaço canônico dos registros digitais de performances, *Button Poetry* é uma das principais fontes e sua singularidade está relacionada a sua construção, relacionada à sua OM/MO. Antes mesmo da divulgação, a movimentação dos objetos é virtual, o que circunscreve seus enunciados a partir de uma rede de aparelhos que delimita o campo literário a eles relacionado.

A inserção das performances veiculadas por *Button Poetry* nos fluxos do espaço digital, característicos do controle algorítmico da cibercultura, no YouTube, e o compartilhamento destes conteúdos, não se limitam à utilização das plataformas para divulgação de conteúdos externos, mas faz uso de tais espaços para constituir seu próprio *midium*.

Apesar dos desdobramentos editoriais, conforme indicado por Pinto (2018), e das diferentes inscrições dos conteúdos produzidos por *Button Poetry* no meio digital, contando com materiais de site, editoras e redes sociais, o corpus deste trabalho se concentra em uma fonte: o canal *Button Poetry*, no YouTube.

Os vídeos selecionados para estudo e mais de 2.900 vídeos inseridos na plataforma apresentam performances de competições de *slam*, mais citados pelos competidores e veículos de divulgação do meio como *spoken word*

³² Definição do site oficial de *Button Poetry*. "About".

Definição pela Poetry Foundation: “ampla designação para poesia com intenção de performance. Ainda que algumas poesias no formato spoken word sejam públicas em páginas, o gênero tem suas próprias raízes em tradições orais e performance. A spoken word pode englobar ou conter elementos de rap, hip-hop, contação de histórias, teatro e música, como jazz, rock, blues e folk. Caracterizado por rima, repetição, improvisação e jogo de palavras, poemas no estilo spoken word frequentemente se referem a problemas de injustiça social, política, raça e comunidade. (POETRY FOUNDATION, tradução nossa)³³

O que nos interessa para a análise do discurso é a inserção de tais práticas como enunciação literária, que se relaciona, como citado anteriormente, ao teatro, pela performance, e à escrita, pela poesia. “Quando uma voz se destaca, em qualquer medium, pode haver um forte efeito. Isso muda o léxico... Agora, porém, o mesmo tipo de imitação está tomando lugar num nível local” (ARKIND, 2016)³⁴

A fala de Arkind (2016) diz respeito não só ao efeito da enunciação literária em *Button Poetry* como, também, à repercussão que os vídeos de performance tem estabelecido, causando um movimento de repetição no qual *Button Poetry* se torna um estilo ao qual novos poetas do mundo todo tentam replicar, produzindo conteúdos que se assemelham ao formato do canal. Por isso, é fundamental entender a relação entre corpo e texto na produção da performance.

Ao pontuarmos a existência de uma relação íntima entre *corpo* e *texto* nas práticas envolvidas nos *slams* de poesia, apontamos simultaneamente para duas unidades que nos cabe definir para compreender as reais implicações de sua junção: colocam-se assim as problemáticas do que poderíamos entender por “corpo” e por “texto” numa perspectiva discursiva, uma vez que ambas foram consideradas a partir de prismas bastante plurais no interior do que chamaremos de Estudos do Discurso, assumindo nossa filiação ao recorte epistemológico proposto por Maingueneau (2015, p. 45), segundo o qual o conceito de discurso conjuga um número de ideias-força que atravessam diferentes disciplinas. (PINTO, 2018, p 52, grifos do autor)

³³ “*broad designation for poetry intended for performance. Though some spoken word poetry may also be published on the page, the genre has its roots in oral traditions and performance. Spoken word can encompass or contain elements of rap, hip-hop, storytelling, theater, and jazz, rock, blues, and folk music. Characterized by rhyme, repetition, improvisation, and word play, spoken word poems frequently refer to issues of social justice, politics, race, and community*”

³⁴ Tradução nossa. Original: “*When a distinct voice comes along, in any medium, it can have a strong effect. It changes the lexicon... Now, however, the same kind of imitation is taking place on a local level*” Ken Arkind

Nesse sentido, Pinto (2018) aborda como tais inscrições, ainda que relacionadas a práticas marginalizadas, circulam em diferentes níveis, como na mídia, em eventos literários e, no nosso caso, no YouTube, que, conforme o exposto sobre cibercultura e cultura digital, caracteriza um espaço de controle e fechamento, relacionado à cibercultura.

Outro elemento fundamental do ethos é a performance, que implica características para além do texto, como linguagem corporal, interpretação e entonação. Por isso, as apresentações de poesia *slam* não podem ser dispostas como meras apresentações de um texto, o que, ainda, ignoraria a subjetividade da leitura interpretativa. Nas palavras de Myre, um dos poetas de *Button Poetry*:

A melhor performance de poesia combina um rigoroso manuseio de palavras com teatro, música, dança, retórica, stand-up, contação de histórias e outras artes, criando um híbrido que é, então, apresentado diretamente para uma audiência viva, que respira. O elemento performático não anula o elemento artístico – quando é feito corretamente, eles se acrescentam (MYRE, 2013, loc. 515, tradução nossa)³⁵

A ideia de uma forma híbrida se relaciona à análise da inscrição no espaço que *Button Poetry* intencionou criar, desde o blog, de 2011, para produção de conteúdos relacionados às competições, ao que hoje existe em site oficial e outras páginas, sendo uma delas o canal no YouTube, objeto deste estudo. Tais mudanças implicam o que Garramuño (2014) indicou como transbordamento de textos contemporâneos – desdobramento que põe em cheque definições formalistas de literário e estética – desbordamento dos limites.

mesmo quando os textos não recorram a uma indiferenciação tão marcada com respeito a outras ordens, também num número cada vez maior de textos literários uma série de perfurações em seu interior – o esvaziamento da categoria de personagem, por exemplo; a desestruturação da forma romance, na ficção; os modos de estabelecer certa continuidade entre poesia e prosa como discursos indiferenciados – fizeram explodir do interior da literatura a possibilidade de definir tanto a literatura em geral como os gêneros e modalidades discursivos em particular a partir de uma especificidade que, mesmo em processo de construção, tivesse pelo menos um sentido provisório ou ao menos limitado ao texto em questão. Não se

³⁵ “The best performance poetry combines rigorous word-craft with theater, music, dance, rhetoric, stand-up, storytelling, and other arts, creating a hybrid form that is then presented directly to living, breathing audiences. The performative element doesn’t take away from the artistry – when it’s done right, it adds to it.” (MYRE, 2013, loc. 515)

trata desse movimento pelo qual cada texto buscaria ou definiria para si uma especificidade única, exclusiva e própria, mas precisamente do contrário: de que nesses textos nada do próprio pertence ao texto, mesmo encerrado em suas próprias fronteiras, tornando evidente que é precisamente a ideia de especificidade do literário e da propriedade do literário que fundaria um pertencimento o que parece haver entrado numa crise intensa. (GARRAMUÑO, 2014, p. 32)

Enquanto tratamos da crise do literário e seus desdobramentos, enxergamos no movimento mencionado a possibilidade que se aproxima do que estamos analisando: não se trata somente da definição da poesia *slam*, mas de um conjunto de suportes que estabelecem a poesia *slam*, a performance e o produto final, que é o vídeo entregue pelo canal *Button Poetry*.

Segundo Cluver (2006), o estudo do papel da performance está inserido nos aspectos transmidiáticos dos Estudos Interartes. Entretanto, quando aplicada ao contexto digital, a performance passa por uma alteração se sistemas de signos, numa *transposição intersemiótica*. No caso de *Button Poetry*, onde a construção de sentido se dá no ambiente digital, não é possível dissociar as performances da plataforma digital. Logo, o material de *Button Poetry* pode vir a ser considerado uma espécie de intermedialidade:

“Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” [...] mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio e o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente.” (CLUVER, 2006, p.18)

Neste viés semiótico, Cluver (2006) informou, porém, que não se arriscaria a adentrar nos estudos da Cibercultura, que, para o autor, significava algo como o estudo da internet, o que indica uma interpretação diferente do conceito de cibercultura utilizado em nosso trabalho.

Então, partimos para a análise discursivo-midiológica, na perspectiva construída com articulações entre o entendimento do literário como um regime discursivo (MAINGUENEAU, 2001) no qual a inscrição material é crucial para produção de sentidos de Debray (2000), compreendendo a organização do canal *Button Poetry* e a enunciação de discursos presentes nos vídeos selecionados, e os

valores que se transmitem a partir dela em seus vídeos de performances. Nesse sentido, PINTO (2018) aponta que

Em termos de uma performance em slams de poesia, por exemplo, poderíamos afirmar que seus vetores de matéria organizada são justamente aqueles relacionados a seu valor performático (conjunção de voz e de corpo numa linearidade temporal, em que a articulação entre seus elementos não pode ser desfeita), enquanto seus vetores de organização materializada estariam ligados à sua constituição como parte de diferentes comunidades, tanto uma comunidade slammer local (da espacialidade em que se realiza a performance) quanto uma comunidade internacionalizada mais ampla, conforme discutimos anteriormente. (PINTO, 2018, p. 59)

Para isso, Pinto (2018) relacionou o quadro de descrição de mídiuim proposto por Debray (2001) às especificidades da performance em *slams* de poesia. Estabelecendo a seguinte comparação:

Figura 1: Conceito de mídiuim

Mídiuim	
Vetores técnicos (Aspecto MO – Matéria Organizada)	Vetores institucionais (Aspecto OM – Organização Materializada)
MO 1: <i>suporte físico</i> (estático [como páginas ou superfícies magnéticas], ou dinâmico [como ondas sonoras ou eletromagnéticas])	OM 1: <i>código linguístico</i> (aramaico, latim, inglês etc.)
MO 2: <i>modo de expressão</i> (texto, imagem, sons articulados etc)	OM 2: <i>marco de organização</i> (cidade, escola, igreja etc.)
MO 3: <i>dispositivo de circulação</i> (em cadeia, em estrela, em rede etc)	OM 3: <i>matrizes de formação</i> (organização conceitual da mensagem)
- <i>Vetores externos de transporte</i>	- <i>Vetores internos de elaboração</i>

Fonte: DEBRAY (2001, p. 170) apud. PINTO (2018, p. 59)

Figura 2: Funcionamento do mídiu em performances slam.

Performance em Slams de Poesia	
Vetores técnicos (Aspecto MO – Matéria Organizada)	Vetores institucionais (Aspecto OM – Organização Materializada)
MO 1: suporte físico dinâmico (ondas sonoras, gestualidades)	OM 1: código linguístico variável (no caso do Brasil, a língua portuguesa é a hierarquicamente hegemônica, ainda que se manifeste em um conjunto consideravelmente diverso de variantes)
MO 2: modo de expressão intersemiótico (articulação sincrética entre voz e corpo em movimento)	OM 2: marco de organização pautado em uma comunidade slammer local e uma comunidade internacionalizada mais ampla
MO 3: dispositivo de circulação linear (dependente de um tempo de execução), podendo ainda ser articulado a outros mídiuns de registro	OM 3: matrizes de formação pautadas nas diferentes normas que atravessam a competição
- <i>Vetores externos de transporte</i>	- <i>Vetores internos de elaboração</i>

Fonte: Pinto (2018, p. 60)

Contudo, no caso de *Button Poetry*, precisamos considerar, especialmente, a materialidade digital que, certamente, confere um diferente funcionamento para a performance em circulação, sendo assim, sua matéria organizada se relaciona ao valor performático, como proposto por Pinto (2018), com um dispositivo de circulação em rede, articulado a vários mídiuns de registro, no caso principal, o YouTube. Utilizamos a mesma tabela, rearticulando para o nosso objeto:

Tabela 1: Funcionamento do mídiu de performances slam em *Button Poetry*

Performance em Button Poetry	
Vetores técnicos (Aspecto MO – Matéria Organizada)	Vetores institucionais (Aspecto OM – Organização Materializada)
MO 1: suporte físico dinâmico (ondas sonoras, gestualidades nas performances, enquanto trabalhamos com os suportes do digital para o canal)	OM 1: código linguístico variável (no caso de <i>Button Poetry</i> , a língua inglesa é hierarquicamente hegemônica, ainda que as produções apresentadas derivam de nacionalidades diferentes)
MO 2: modo de expressão intersemiótico (articulação sincrética entre voz e corpo em movimento nas performances, assim como, articulação intersemiótica de enquadramento e	OM 2: marco de comunicação pautado em uma comunidade slammer local que se expande para uma comunidade slammer mais internacionalizada e um público que não

edição para os vídeos)	necessariamente tem contato com competições de poesia slam, mas apreciam o conteúdo do canal no YouTube.
MO 3: dispositivo de circulação em rede (performance circula internamente nas competições e externamente nas publicações na internet)	OM 3: matrizes de formação não pautadas nas normas da competição, mas, sim, nos conteúdos aos quais os próprios slammers autorizam ou não a publicação na internet, tendo alcance pautado na recepção do público do digital
- vetores externos de transporte	- vetores internos de elaboração

Fonte: elaborada pela autora.

Como mencionado anteriormente para justificar a utilização de termos em inglês para esta pesquisa, a organização materializada de *Button Poetry* é em língua inglesa, ainda que apresente interações com demais idiomas, uma vez que o canal declara uma abertura para recebimento de materiais em qualquer língua, mas solicitam legendagem em inglês. As legendas dos vídeos no YouTube são, normalmente, geradas automaticamente para o inglês, enquanto em outros idiomas são inseridas pelos próprios seguidores.

Pinto (2018) traçou um estudo acerca do mapeamento do *slam* ao redor do mundo e sabemos que, mesmo que os Estados Unidos estejam entre os grandes pólos, não são os únicos. As produções periféricas, ou seja, aquelas que não chegam aos eixos canônicos das finais mundiais, como as competições regionais brasileiras (Cf. PINTO, 2018), não são menos importantes. Ainda que tenhamos tal compreensão, sabemos que *Button Poetry* está concentrado nos Estados Unidos e, por isso, precisamos nos limitar a ele, ao menos para a conclusão desta pesquisa.

Nesse sentido, é aí que a matéria organizada de *Button Poetry* caminha para outras possibilidades, como é o caso do vídeo *Manic Pixie Dream Girl*, de Olivia Gatwood. O vídeo foi registrado em uma competição mundial com base nos Estados Unidos³⁶, Gatwood sequer chegou às finais, mas concordou em ter sua performance gravada para o canal do YouTube. O vídeo, atualmente, está entre os mais populares do canal e é uma referência para trabalhos que, como este, analisam a reprodução de estereótipos relacionados a mulheres. Ainda que Gatwood tenha tido

³⁶ Mencionado na introdução, WoW 2015

contato com a poesia desde a infância, a repercussão dessa performance, especialmente, moldou novas possibilidades para sua carreira.

Após o vídeo OCD, já mencionado, o segundo vídeo mais assistido no canal *Button Poetry* é de uma mulher: *Explaining My Depression To My Mother*, de Sabrina Benaim. A autora não esperava a repercussão e estava passando por uma crise de ansiedade durante a apresentação³⁷, o que afetou diretamente a matéria organizada de sua performance, que teve suporte e modo de expressão alterados. Ainda assim, o alcance com a organização materializada resultou no que hoje é um dos vídeos de poesia *slam* mais assistidos da internet. Benaim (2021) afirma que isso alterou não só sua carreira, como, também, suas relações interpessoais, uma vez que expôs um assunto que não era capaz de falar anteriormente.

Sabemos que as autoras estão vinculadas à mesma O.M., mas existem outros pontos de proximidade que nos conduziram à escolha dos dois poemas. Em tons diferentes, ambas abordam questões de saúde mental na imagem de suas existências como mulheres, nas quais são projetadas imposições patriarcais. Enquanto Gatwood conecta *Manic Pixie Dream Girl* e *Button Poetry*, fazendo com que sua performance seja fundamental para o nosso corpus, Benaim tem o vídeo de autoria de mulher mais assistido no canal, que é nosso objeto. Além disso, encontramos pontos em comum em suas narrativas pessoais que, ainda que partindo de contextos diferentes, passam pelo reconhecimento da performance em vídeo e, a partir disso, traçam percursos de carreira e projetos maiores.

Enquanto o caminho regular para a legitimação de um autor se conecta com a validação através de publicações de livros, o caminho das autoras de *Button Poetry* é, supostamente, inverso. Elas encontraram legitimação de suas produções na repercussão de suas apresentações e, então, buscaram alguma forma de publicação. Sabrina Benaim, Olivia Gatwood e muitas outras mulheres que seguiram carreira como escritoras, tiveram seus percursos marcados, primeiramente, pela legitimação das performances a partir do alcance na internet.

[...] para pensar em mercado editorial é necessário, antes de tudo, pensá-lo enquanto um mercado, que se caracteriza por ser sempre um ambiente de trocas [...], um ambiente de produção e distribuição de bens simbólicos, por isso não é possível pensar em mercado

³⁷ Fato mencionado em entrevista de 2021, com Bill Kenower, no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/onO3SNbmdjg>

editorial sem considerar que se trata, fundamentalmente, da circulação de objetos de valor simbólico e pecuniário. Assim, tomamos o livro como ponto de partida, pois ainda hoje, em meio a tantas novas e diferentes tecnologias e possibilidades (de materialidade, circulação, etc.), o livro impresso segue sendo legitimador de um escritor, youtuber, blogueiro, etc. (CHIEREGATTI, 2018, p. 22).

A inserção de *Button Poetry* no mercado editorial não está previamente relacionada ao que foi exposto por Chieregatti (2018), mas ainda utiliza do livro para reforçar seu lugar. Conforme exposto pela própria organização, os poetas que se destacam nos vídeos recebem, além do pagamento pelo engajamento, incentivo para publicações de livros físicos e, até mesmo, criação de merchandising de seus vídeos mais populares – todos disponíveis no site oficial de *Button Poetry*. Falaremos mais detalhadamente sobre tais informações no próximo tópico.

Nesse sentido, vemos que a performance não se desvincula completamente da autora, mesmo quando essa parte para outras formas de inserção no mercado editorial. Gatwood (2019) afirma que foi necessário inserir o poema MPDG em seu primeiro livro, ainda que não fosse o plano original, pois este foi responsável por sua validação a partir de *Button Poetry*. A autora conta³⁸ que sua escolha de formatação de texto foi uma tentativa de dar ritmo oral ao texto, uma vez que o poema havia sido pensado apenas para performance³⁹.

Para a pesquisa, conseguimos acesso ao livro físico de Olivia Gatwood, *New American Best Friend*, numa compra internacional. Não foi possível fazer o mesmo com o livro de Sabrina Benaim, *Depression and Other Magic Tricks*, uma vez que os valores para essa compra internacional se mostraram muito altos, mas foi possível acessar sua versão virtual. Assim, encontramos a escolha de edição da autora, que também precisou inserir sua performance em formato de texto⁴⁰.

Sendo assim, podemos inferir que *Button Poetry* não é apenas um perfil de poetas que se utilizam das plataformas digitais para compartilharem suas produções, como a organização descreve desde sua criação. *Button Poetry* se

³⁸ Informação mencionada na entrevista feita por Gina Decicco, em *Pulse Spikes*, 2019.

³⁹ O texto está apresentado na íntegra nos tópicos de análise.

⁴⁰ Ao contrário de Olivia Gatwood, Sabrina Benaim não fez nenhum comentário sobre o processo de edição entre vídeo e livro – não que tenhamos encontrado para inserir na pesquisa, portanto, trabalhamos apenas com comparação entre vídeo e texto.

tornou, ao longo de sua institucionalização e elaboração para o que é atualmente, um meio de legitimação de poetas de um segmento específico.

O marco de organização de *Button Poetry* está pautado numa comunidade slammer, porém, com a proposta de agregar e ampliar a comunidade. As matrizes de sociabilidade, além de pautadas nas normas de cada competição, estão relacionadas às normas organizadoras da plataforma organizadora da matéria, o YouTube, que possui um algoritmo de engajamento e filtro de comentários, likes e interações, diferentes das interações presenciais, em tempo real, nas competições.

Retomando a reflexão de Arkind (2016), é possível dizer que a popularidade de *Button Poetry*, que hoje é compartilhado como referência em grandes sites como Buzzfeed ou transmitido em grandes canais de TV como HBO, desencadeou um novo fragmento no estilo de produção de poesia *slam*. Segundo Arkind (2016), existe um cenário de *spoken word* pré-Button e pós-Button.

Arkind (2016) cita a Nova Zelândia, que visitou em turnê *slam* pré-Button e para onde se mudou em 2015, pós-Button, apontando contatos linguísticos de *Button Poetry* com influência no léxico, ao afirmar que é possível reconhecer “maneirismos”⁴¹ de *Button Poetry* nos poetas mais jovens. Ainda, Arkind levanta a discussão sobre o que é viral e o que não é.

Enquanto Button [Poetry] tem seguidores devotos, grande parte do seu sucesso – ao menos em termos de contagem de visualizações – pode ter menos a ver com a poesia e mais com o assunto em questão. Isso não quer dizer que a qualidade não se destaca. Dois poemas podem ser escritos sobre a mesma coisa e acabar com uma quantidade bem diferente de acessos com base no quão bem um deles foi escrito ou performado. A quantidade de pessoas que experienciam um vídeo de Button [Poetry] também pode indiretamente aumentar o número de fãs de poesia no mundo, mas há uma grande chance de que a busca por *poesia* não seja o que as levou até lá no começo. Poesia de *spoken word* engaja com muitos tópicos que proliferam na internet, que tem se tornado um espaço tanto de projeção de identidade e visibilidade quanto a questões excluídas de tipos de mídia mais regulados. (ARKIND, 2016)⁴²

⁴¹ Termo utilizado pelo autor. Escolhemos não aprofundar a questão linguística, pois não é foco do trabalho. Porém, acreditamos que seria importante mencioná-la.

⁴² Tradução nossa. Original: *While Button has a devoted following, a huge amount of its success – at least in terms of view count – might have less to do with poetry and more to do with subject matter. This is not to say that quality doesn't stand out. Two poems could be written about the same thing and end up with a very different amount of hits based on how well one is written or performed. The amount of people that experience a Button video may also indirectly increase the amount of poetry fans in this world but there's a good chance that the pursuit of poetry is not what got them there to begin with.*

O que, segundo o autor, pode ser positivo, porém, também pode gerar um “clicktivism”, um ativismo passivo de promoção de conteúdos sem real atividade por qualquer causa. Enxergamos, então, um ciclo, no qual há um movimento artístico, *Button Poetry*, que explode ou, como diz Garramuño (2014), transborda, moldando materialidades na construção de produtos que compõem o próprio movimento artístico.

Para compreendermos a efetividade do discurso das poesias de autoria de mulheres, conforme proposto nesta pesquisa, precisamos conectar o *mídium* às questões que ele transmite. Ainda que *Button Poetry* esteja inserido em plataformas que se relacionem com o controle de fluxos, característico da cibercultura, seu esforço epistemológico para produção de sentidos caminha na direção oposta, ao buscar a expansão de conteúdo e o compartilhamento como forma de abertura para novos públicos. Sendo assim, a materialidade de seu discurso se relaciona à intermedialidade, à cibercultura e ao uso das ferramentas tecnológicas.

Este processo de construção de objeto editorial se dá desde a criação do poema a ser apresentado até a publicação do vídeo de poesia performática em alguma das plataformas de *Button Poetry*. Sendo assim, a *eficácia simbólica* do seu discurso se relaciona à efetividade sensível da palavra compartilhada, uma vez que suas enunciações poéticas revelam um lugar comum, que conecta aqueles que garantem a legitimação daquele conteúdo, definindo lugares e partes que se desdobram entre interlocutores e redes.

O “clicktivism” e a passividade do consumo de conteúdo, porém, devem ser tratados com cautela. Ao reivindicar a autoria como forma de resistência, os poetas de *Button Poetry* se posicionam. Na análise de Rostad (2013), poeta de *Button Poetry*, se a literatura e a cultura popular são usadas como sistemas de opressão, elas podem, também, ser reaproveitadas como espaços de resistência. Nas noções de cultura digital e cibercultura, podemos estabelecer um paralelo entre o que é utilizado para controle, a cibercultura, e o que é apropriado para redirecionar fluxos e expandir a cultura digital.

Spoken word poetry engages with many topics that proliferate on the internet, which has become a space of both identity projection and visibility for subject matter excluded from more regulated types of media. (ARKIND, 2016)

Identificamos o YouTube como plataforma de controle vinculada às técnicas algorítmicas da cibercultura e associamos seu funcionamento à lógica de legitimação de conteúdos a partir do alcance. Contudo, se um canal como *Button Poetry* produz materiais nos quais os autores se posicionam como Rostad, existe a possibilidade de um redirecionamento de discurso, se considerarmos que o discurso sensível não só transmite como, também, posiciona.

Ao pensar nas poesias apresentadas em competições *slam* como ato estético e político, dialogamos com a afirmação de Zumthor (2012) de que a performance modifica o conhecimento, pois, comunicando, ela o marca. Para analisar o corpus desta pesquisa, precisamos procurar pela efetividade sensível da palavra em discursos e posicionamentos das autoras que reivindicam seus locais de fala através de suas performances.

4 SCREEN

A tela é a terceira etapa do percurso que inscreve as materialidades de *Button Poetry*, não só em seu website⁴³, como também com páginas de Tumblr, Twitter, Facebook, Instagram, Spotify e YouTube. Desde seu começo, em 2011, como citado anteriormente, *Button Poetry* ocupa um ambiente digital, onde publica a maior parte de suas produções e mantém espaços de divulgação para os projetos externos, como turnês de poetas ou publicações de livros.

Constatamos, também, que *Button Poetry* se insere num contexto de inespecificidade que transborda o literário (GARRAMUÑO, 2014) e se apresenta como um *mídiu*m com vários suportes e com a possibilidade de um papel de legitimador de um fragmento de produção de poesia *slam* que dele se desdobra. Por isso, nos atentamos não só ao discurso transmitido como, também, às materialidades que o compõem e que a partir dele se apresentam.

O recorte do objeto desta pesquisa acontece especificamente no canal do YouTube, fonte dos materiais de vídeos escolhidos. Portanto, estudaremos o funcionamento do canal de *Button Poetry* (M.O.), para analisarmos a produção de mulheres autoras (O.M.) a partir das performances selecionadas e, assim, analisar a eficácia simbólica da reivindicação da autoria de mulheres como forma de resistência às imposições de papéis patriarcais através da produção literária.

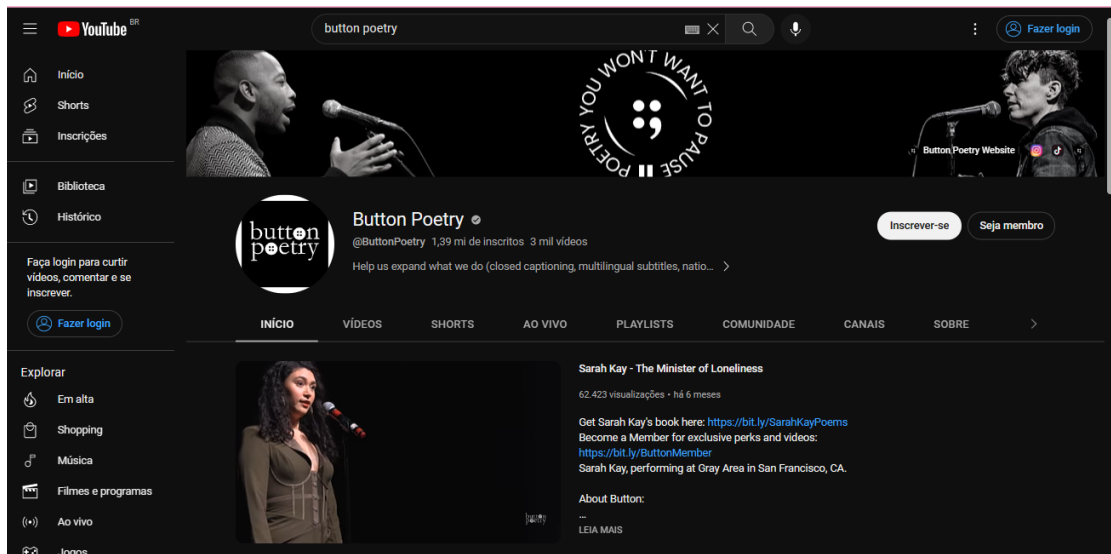
4.1 YOUTUBE

O canal *Button Poetry* está inscrito no YouTube desde 12 de março de 2011 e, atualmente, possui 1,39 milhões de inscritos, mais de 2.900 vídeos e mais de 288.305.271 visualizações⁴⁴. As informações do canal indicam diferentes formas de apoio e assinatura. As principais opções, visíveis em qualquer aba do canal, são as de inscrição e filiação, que oferecem vínculo ao canal, sendo a filiação uma opção que envolve pagamento.

⁴³ *Button Poetry* possui website com domínio personalizado, o buttonpoetry.com, no qual todos os direitos estão reservados à organização.

⁴⁴ Dados atualizados pela última vez em 25 de abril de 2023.

Figura 3: imagem de entrada do canal *Button Poetry*.



Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

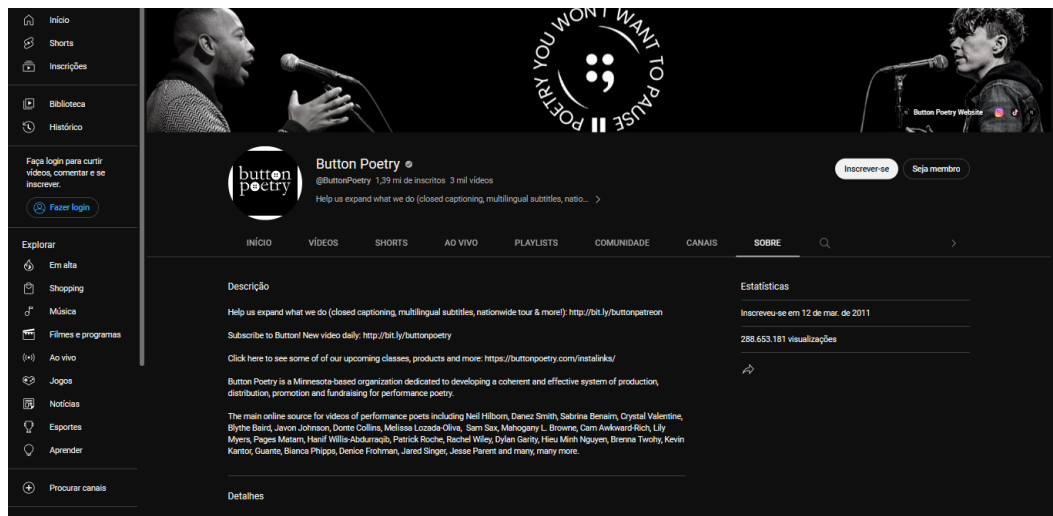
Enquanto a opção de inscrição é um padrão para os canais do YouTube e representa um vínculo de notificações para os interessados em acompanhar os conteúdos daquele canal, a opção de filiação, “seja membro” mostrado na imagem acima, é uma ferramenta personalizada, que oferece acesso a conteúdos exclusivos por valores mensais. No canal *Button Poetry*, existem dois tipos de filiação: *Open Mic Tier* e *Poet Laureate Tier*, sendo:

- *Open Mic Tier*: oferece selos de fidelidade e emojis personalizados para interações no YouTube, assim como, espaço de postagens exclusivas para membros, acesso antecipado a vídeos, opção de ingresso na equipe de curadoria, menção durante as lives e acesso livre aos arquivos e a vídeos exclusivos do canal. Essa opção de fidelidade possui valor de R\$7,99/mês.
- *Poet Laureate Tier*: oferece todos os itens anteriores, cópias autografadas e personalizadas de todos os livros lançados e ingressos com desconto para todos os eventos. Essa opção de fidelidade possui valor de R\$99,99/mês. Os valores são estabelecidos em dólar e convertidos pelo sistema do YouTube, sendo assim, os valores equivalem, respectivamente, \$1,45/mês e \$18,14/mês.

A capa do canal, também visível para todas as abas, consiste em um banner em preto e branco com a imagem de dois poetas em performance e, no centro, a logo de *Button Poetry* cercada do slogan “Poesia que você não vai querer parar”⁴⁵ e, no canto, ícones das redes sociais de *Button Poetry*, assim como, o website oficial. O primeiro vídeo a aparecer no perfil muda com frequência indeterminada⁴⁶ e, no momento, encontramos o vídeo de Sarah Kay, *The Minister of Loneliness*, publicado há seis meses no canal, contando com 62.424 visualizações.

Todos os vídeos possuem descrições que indicam links para compra de livros do poeta em cena ou para a filiação paga, assim como um breve histórico de *Button Poetry*. Na aba “Sobre”, o texto inicial apresenta um convite para apoio à expansão do canal, como com a criação de legendas em inglês e em outras línguas, turnês e mais, vinculado a um link do *Patreon*, site de financiamento coletivo. Em seguida, um segundo convite, dessa vez, para inscrição no canal.

Figura 4: Aba de descrição do canal.



Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

Somente após a divulgação, uma breve apresentação aparece, na qual somos informados que *Button Poetry* é uma organização de Minnesota dedicada ao desenvolvimento de um sistema coerente e efetivo de produção, promoção e financiamento de poesia de performance⁴⁷. Por último, constam a informação de que

⁴⁵ Tradução nossa, texto da imagem.

⁴⁶ Não registramos nem encontramos registro de frequência, portanto, não determinamos um.

⁴⁷ Tradução nossa de um trecho da descrição ilustrada da Figura 4.

o canal é a principal fonte online de vídeos de performance e os nomes de alguns dos principais poetas, todos relacionados aos vídeos mais populares do canal.

Embora os vídeos sejam a principal fonte e, conseqüentemente, a maior referência, o canal está fortemente vinculado às modalidades de financiamento apresentadas e diretamente conectado às produções externas, como livros e produtos relacionados aos poemas publicados. Esses elementos são característicos da cibercultura, indicando que, apesar do que apontado no capítulo anterior, o canal está inserido na lógica de do YouTube.

O funcionamento do canal de *Button Poetry* se apresenta de forma coerente com o que é descrito pela própria organização, um sistema que produz, promove e financia. Assim, sua constituição como *mídiu*m está relacionada à organização da matéria que parte dos vetores de sensibilidade da plataforma e apontam para a matéria organizada na matriz de sociabilidade dos vídeos e das interações a eles vinculadas.

4.2 QUEM FAZ *BUTTON POETRY*

Autores dos poemas das performances em *Button Poetry* são os maiores responsáveis pelo sucesso do canal, uma vez que suas imagens pessoais e seus conteúdos são o que compõem o produto que circula no meio digital. Contudo, existem diferenças entre quem faz a performance e quem faz o conteúdo digital.

De acordo com os dados registrados na história de *Button Poetry*, desde 2011, sua equipe é composta majoritariamente por outros poetas participantes de competições que se juntaram para auxiliar na captação, edição e publicação de conteúdos. A união com o grupo Poetry Observed para produção de vídeos, mencionada no capítulo anterior, faz parte dessa estratégia.

Não existem muitos dados divulgados sobre os integrantes da companhia, embora seja possível encontrar registros de freelancers e voluntários registrados em plataformas de negócios, como o LinkedIn. Ainda assim, tanto no canal quanto no site, *Button Poetry* afirma que, como um coletivo, a equipe vem se especializando cada vez mais para alinhar a produção aos segmentos dos quais participam.

Considerando que *Button Poetry* declara que arrecada fundos para a manutenção do sistema de produção e divulgação de conteúdo de poesia *slam* que estabeleceu, a monetização do canal no YouTube, assim como as inscrições de

membro especial no mesmo, as vendas de livros e produtos e o apoio de colaboradores via patreon⁴⁸ aparentam ser a principal fonte de arrecadação e distribuição de renda na companhia.

Não trabalharemos em prol de responder todas as questões acerca de como isso se distribui financeiramente, mas reconhecemos que as relações estabelecidas nesse sentido são importantes para a compreensão do local ocupado pelas autoras e o quanto elas conseguem utilizar suas poesias para, de fato, reivindicar seus discursos. Assim, trabalharemos na compreensão da hierarquização e a seleção da produção de *Button Poetry* no mercado editorial.

Para isso, utilizamos dados disponibilizados no site, expostos a seguir, para estabelecer informações relevantes para a compreensão da relação entre quem organiza o que é produzido e quem produz. Aqui, trabalharemos com duas questões predominantes: como os artistas são recompensados por suas produções e qual o critério de seleção de publicação no canal. Primeiramente, estudamos o que *Button Poetry* descreve em seu site oficial sobre seus critérios de seleção para o YouTube.

[...] Historicamente, quase tudo que está no canal Button [Poetry] foi filmado por Button [a equipe]. Nós viajamos por todo o país, gravando vídeos de vários campeonatos e eventos de poesia, realizando a curadoria de uma pequena seleção do que filmamos para ser divulgado online. Nos dias atuais, os vídeos que você vê em Button [o canal] vem principalmente de apresentações que nós realizamos nas Twin Cities [Região Metropolitana Minneapolis–Saint Paul] (como Button Poetry Live), dos nossos autores publicados ou das nossas aberturas de submissão para competição de vídeos, que permite que pessoas de todo o mundo enviem materiais para avaliação. Independente da fonte, os vídeos são revisados por nosso incrível time de curadores voluntários, um grupo de teste de fãs rigorosos, poetas e estudiosos dos E.U.A. no exterior, dos quais as avaliações e notas são compiladas para determinar o que vai para nossa plataforma no fim das contas. [...] Devido à grande quantidade de performances que filmamos e que são submetidas, nós apenas publicamos uma parte muito pequena [de tudo]. (POETRY, Button. YouTube FAQ)

Após a compreensão de como é realizada a seleção dos vídeos, passamos para como cada artista é recompensado. Nesse quesito, a organização explica como é feito o pagamento dos artistas, levando em consideração a diferença entre lucro

⁴⁸ Patreon é uma plataforma online que oferece possibilidades de financiamento coletivo. Muitos artistas utilizam o site para fornecer serviços de assinatura com conteúdos exclusivos para financiar suas produções.

para materiais físicos (livros e merchandising de poemas oferecidos no site oficial) e monetização na plataforma do YouTube, dominada por questões de anúncios.

Pagar os artistas por livros e outros produtos físicos é relativamente simples – nós trabalhamos com o artista para colocar o material no mundo, alguém compra o material e o artista ganha parte do lucro pelo material. A receita do YouTube ad, por outro lado, sempre foi inconsistente e não confiável. Dois vídeos com o mesmo número de visualizações podem ganhar quantidades drasticamente diferentes de receita de anúncios. E agora está mais complicado que nunca – desde o último ano, o YouTube tem bloqueado a monetização de muitos vídeos devido a pressão de anunciantes. Nós nos recusamos a nos submeter a ideias comerciais do que é “seguro”. Nós acreditamos que grandes artistas merecem compensação independente do que os anunciantes pensam do conteúdo. Por isso, estamos mudando para um sistema de pagamento novo e transparente, baseado em visualizações no YouTube. (POETRY, Button. YouTube FAQ)

Ainda que se posicione contrário à lógica de anunciantes, *Button Poetry* não pode se desvincular da lógica de funcionamento do YouTube, por isso, o sistema mencionado na descrição acima está relacionado à monetização do canal, conforme a explicação de *Button Poetry*.

O YouTube paga 55% de receita de anúncios para cada vídeo que esteja exposto no canal. Em Button [o canal], o corte desses 55% foram registrados numa média de \$1,50–\$2,00 por milhares de visualizações, ainda que isso varie DRASTICAMENTE de vídeo para vídeo. Ao final do ano, nós revisamos as visualizações do canal para todos os vídeos na plataforma do YouTube, incluindo vídeos de anos anteriores. Para todos os vídeos do YouTube com **mais de 250.000 visualizações** no calendário anual (visualizações totais de 01 de janeiro a 31 de dezembro), **nós pagaremos \$250 ao artista**. Para todos os vídeos do YouTube **com mais de 100.000 visualizações, mas menos de 250.000 visualizações** nesse calendário (visualizações totais de 01 de janeiro a 31 de dezembro), **nós pagaremos ao artista \$100**. Um artista pode receber vários vídeos no YouTube no mesmo ano e o mesmo vídeo pode lucrar em diferentes anos, incluindo anos não consecutivos, enquanto se adequar alguma das delimitações de cada ano. (POETRY, Button. YouTube FAQ)

Para uma melhor visualização de como isso funciona, a organização escreveu sobre “Example Cases”, ou seja, exemplos de caso, onde propõe a ideia de três vídeos, publicados em datas diferentes, que possuem rendimentos distintos.

O vídeo A é publicado no dia 01 de Fevereiro. Em 31 de dezembro, alcançou 275.000 visualizações. O artista será pago com \$250 pelo ano. O vídeo B é publicado em 31 de junho. Em 31 de dezembro, tem 130.000 visualizações. O artista será pago com \$100 pelo ano. O vídeo C é publicado em 15 de novembro. Em 31 de dezembro ele foi assistido 30.000 vezes. Isso não significa que não alcançará as delimitações do ano seguinte. No ano seguinte, o mesmo vídeo C tem 30.000 visualizações no dia 01 de janeiro e em 31 de dezembro tem 150.000 visualizações. Como o vídeo recebeu 120.000 visualizações no segundo ano, o artista receberá \$100. (POETRY, Button. YouTube FAQ)

Entretanto, por reconhecer que a lógica da plataforma é inconsistente, a organização também escreve sobre “Exceptions”, as exceções de artistas que acumulam visualizações de forma mais sutil e merecem reconhecimento.

Nós acreditamos que o sistema deveria cobrir mais vídeos com alta performance no canal. A maioria dos vídeos tem um boom inicial e depois seu tráfego cai com o tempo. Nós sabemos que o sistema não contabiliza um vídeo que, por exemplo, lentamente acumula 500.000 visualizações ao longo de 10 anos. Nós fazemos o nosso melhor para identificar exceções como essa e tentar propor um sistema que dê visibilidade e compensação para artistas adicionais. (POETRY, Button. YouTube FAQ)

A partir dos dados, podemos entender um pouco mais sobre a relação entre Button Poetry e os competidores de *slam* de poesia que aparecem nos vídeos do canal. Inferimos que o rendimento financeiro não é suficiente para conferir uma renda aos poetas e, por isso, os mesmos buscam outras alternativas de trabalho, dentro ou fora do meio. Assim, a busca pela legitimação para uma carreira estável ainda está vinculada a publicações de livros impressos e materialidades a ele vinculadas.

4.3 PERFORMANCE E ENQUADRAMENTO

A performance, essencial na poesia *slam*, demanda corpo, texto e voz, configurando uma materialização intersemiótica⁴⁹, “um entrecruzamento de sistemas sógnicos cuja compreensão semântica é realizada em totalidade, fazendo funcionar

⁴⁹ cf. CLUVER, 1997, apud. PINTO, 2018

uma efetiva fusão entre seus elementos” (PINTO, 2018 p. 50). Nesta perspectiva, podemos estabelecer, ainda, que

Sem dúvidas essa fusão incide sobre as maneiras como as autorias se configuram: “ser poeta”, nesse contexto, implica lidar não apenas com a escrita de um texto no papel e na memória, mas ainda com os modos de exposição do corpo e da voz, com seus registros, com as respostas imediatas da plateia. Em suma, com o fato de que os corpos são sempre corpos mediados por e corpos que medeiam os discursos. (PINTO, 2018, p. 50, grifos do autor)

Ao considerar as performances de *Button Poetry*, precisamos considerar, também, fatores audiovisuais, uma vez que os vídeos capturam movimentações com enquadramento e perspectivas cenográficas específicas para, a partir desse recorte, apresentar seus conteúdos finais. Não podemos dizer que o canal reproduz o que é feito no palco, uma vez que as edições para a tela são necessárias, criando uma estética específica para aquela produção.

Tal estética ultrapassa a fusão dos elementos performáticos, pois a performance possui um funcionamento e o meio digital outro. Apesar da variedade de conteúdos encontrada no YouTube, existem especificações de tamanho e formato para os materiais carregados, limitando a visualização das apresentações que acontecem tridimensionalmente. Analisando os vídeos do canal padrões de enquadramento e iluminação a partir das imagens de capa de cada material.

Esses padrões são vetores de sensibilidade que constituem a materialidade do canal. Os vídeos mais antigos apresentam uma preferência pelo plano americano, ou *mid-shot*, um enquadramento de foco de uma ou mais pessoas do joelho para cima, indicando interesse naquele que se apresenta sem ignorar o ambiente no qual ele está inserido. Além disso, a iluminação é clara e a qualidade da imagem é baixa, o que podemos relacionar à época e aos equipamentos utilizados.

Figura 5: Vídeos mais antigos do canal *Button Poetry*.



.Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

Os vídeos mais recentes, em contrapartida, apresentam enquadramento de primeiro plano, ou *close-up*, em que a câmera captura uma pessoa do peito para cima, enfatizando suas expressões faciais e os gestos que acontecem nesse espaço. Além disso, a iluminação se mostra majoritariamente mais escura, existem poucos elementos cenográficos e a qualidade do vídeo, que indica equipamentos superiores aos iniciais, se volta completamente para o poeta, que compõe a cena englobante da enunciação.

Figura 6: Vídeos mais recentes do canal *Button Poetry*.

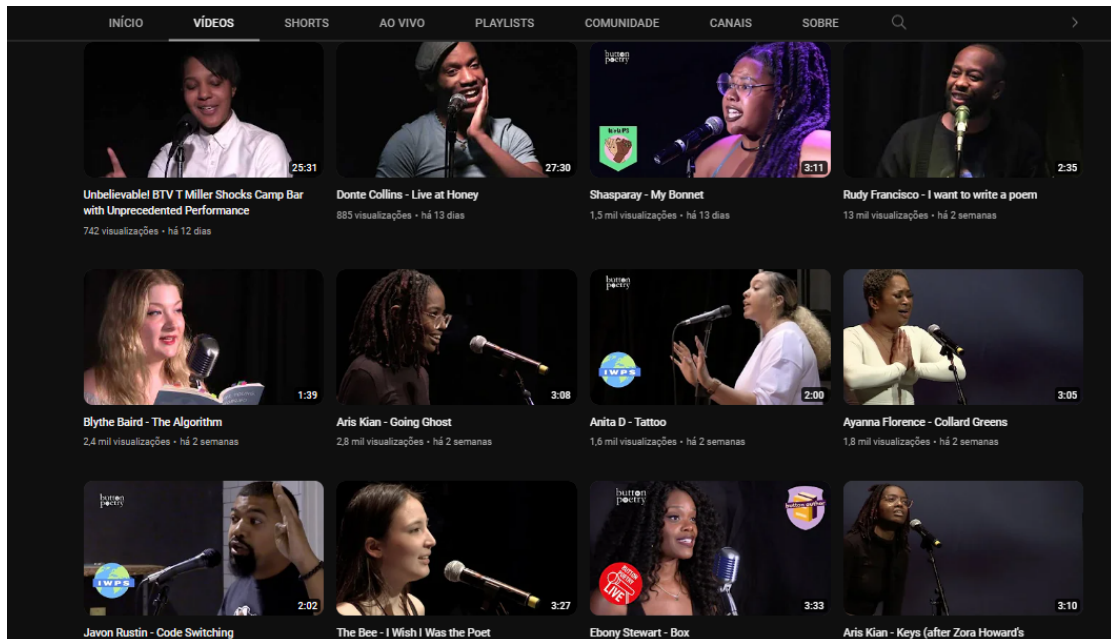


Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

Dentre os vídeos mais populares, encontram-se envios de oito a quatro anos atrás, enquadrados em primeiro plano ou meio primeiro plano, onde a imagem de uma ou mais pessoas é capturada da cintura para cima, indicando foco nos poetas, o que exclui a estética dos primeiros vídeos do canal e aponta para um diálogo entre a escolha de enquadramento e a popularidade, visto que os vídeos mais antigos com grande número de visualizações moldaram os padrões de edição.

Essa escolha não anunciada, porém, evidente, indica preocupação com produção de materiais que sejam preferencialmente consumíveis e, para isso, atrativos visualmente. Sendo assim, compreendemos que a preferência de conteúdo que guia as produções está relacionada à qualidade de foco nos poetas, uma vez que há um padrão de cena genérica sem elementos marcantes e cena englobante focada no poeta performando.

Figura 7: Vídeos mais populares do canal *Button Poetry*.



Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

A performance de poesia *slam* apresentada por *Button Poetry* está sujeita ao processo de edição do canal, que tem configurações próprias e se insere no funcionamento de uma plataforma como o YouTube. Esses fatores influenciam diretamente na análise do discurso, uma vez que

as diferentes variações, modulações e modos de registro das performances se colocam como características editoriais num sentido amplo, na medida em que interferem diretamente sobre o modo como os poetas são levados a público e as formas como são consumidos. (PINTO, 2018, p. 78)

Então, o produto de *Button Poetry* segue orientações de performance e enquadramento, que constituem a organização da matéria dos elementos fundamentais para a análise do *midium*, afetado pelos vetores de sensibilidade relacionados aos espaços nos quais ele se apresenta: desde os bastidores às telas.

4.4 VÍDEOS

O corpus da pesquisa é composto por poemas produzidos por mulheres e publicados no canal do *YouTube* de *Button Poetry*. Inicialmente, até a apresentação

deste trabalho para o exame de qualificação, foram selecionadas quinze performances listadas por ordem de popularidade dentre todos os envios do canal. Os critérios de seleção foram a) poesias de mulheres e b) poesias que tangem problemáticas relacionadas à violência patriarcal.

O critério de seleção por popularidade foi estabelecido, uma vez que não há uma playlist de mulheres dentre as playlists do canal. Embora trabalhe com a cobertura de eventos de *slam* específicos de mulheres, como o *Women of the World Poetry slam*, previamente citado, *Button Poetry* não possui nenhum destaque específico para poetisas mulheres, tampouco para tópicos diretamente relacionados ao que compreendemos como estereótipos patriarcais e autoria de mulheres.

Compreendemos, então, que o canal mantém a diversidade característica das pautas da poesia *slam*, vinculadas aos movimentos populares e minorias, mas não separa temas abordados. Embora as nuances do patriarcado estejam presentes em muitos conteúdos, não é o tema do canal, assim como, a autoria de mulheres não tem espaço exclusivo. Desta forma, escolhemos os poemas da primeira seleção a partir da listagem geral de vídeos registrados pela plataforma como mais populares. Conforme a lista:

Tabela 2: Lista de poemas selecionados.

Autora	Poema	Data	Views
Lily Myers	Shrinking women ⁵⁰	18/04/2013	5.983.791
Sarah Kay	The Type ⁵¹	29/01/2015	2.888.506
Blythe Baird	Girl Code 101 ⁵²	28/08/2014	2.061.529
Brenna Twohy	Fantastic Breasts and Where To Find Them ⁵³	17/08/2014	1.829.136
Blythe Baird	For The Rapists who Called Themselves Feminists ⁵⁴	07/08/2016	1.708.215
Reagan Myers	The girl becomes gasoline ⁵⁵	24/05/2016	1.381.534

⁵⁰ <https://youtu.be/zQucWXWp3k> último acesso em 27/04/2023

⁵¹ <https://youtu.be/qYAiYMI0C14> último acesso em 27/04/2023

⁵² <https://youtu.be/B-8v54uji3k> último acesso em 27/04/2023

⁵³ https://youtu.be/bXey2_i7GOA último acesso em 27/04/2023

⁵⁴ https://youtu.be/LJRKJ_z9iAk último acesso em 27/04/2023

⁵⁵ <https://youtu.be/Ckc21Cdblsc> último acesso em 27/04/2023

Melissa Newman–Evans	9 Things I Would Like To Tell Every Teen Girl ⁵⁶	27/12/2015	1.264.376
Clementine von Radics	For Teenage Girls ⁵⁷	08/03/2015	1.247.222
Blythe Baird	Pocket-sized Feminism ⁵⁸	16/02/2016	1.105.794
Melissa Lozada–Oliva	Like Totally Whatever ⁵⁹	19/08/2015	1.009.095
Anna Binkowitz	Asking For It ⁶⁰	27/03/2014	942236
Crystal Valentine/Aaliyah Jihad	To be black and woman and alive ⁶¹	19/07/2015	926.689
Olivia Gatwood	Manic Pixie Dream Girl ⁶²	04/05/2015	918.963
Olivia Gatwood	Alternate Universe ⁶³	28/03/2017	869.280
Bianca Phipps	The Heartbreaker Poem ⁶⁴	03/08/2015	824.465

Fonte: elaborada pela autora.

Entretanto, após a longa trajetória do exame de qualificação até aqui⁶⁵, o percurso deste projeto sofreu reestruturação para dialogar diretamente com o objetivo final: analisar a autoria de mulheres como retomada de si. Concluimos, após avaliação da banca de qualificação e demais diálogos sobre a pesquisa, que os critérios previamente estabelecidos não se sustentam, assim como, caminham para mais questionamentos, não para respostas.

Por isso e, tendo em vista o tempo limitado para conclusão do mestrado, optamos por reduzir o número de materiais selecionados e utilizar apenas dois poemas diretamente relacionados ao que estabelecemos até agora: *Manic Pixie Dream Girl*, de Olivia Gatwood, poema ao qual nos dedicamos a analisar com mais ênfase, uma vez que se relaciona diretamente com a imagem de Anjo do Lar e o que foi discutido sobre Virginia Woolf, Sylvia Plath e as autoras citadas anteriormente, e *Explaining My Depression to my Mother*, de Sabrina Benaim, que nos auxiliou a acrescentar informações para o que buscamos identificar neste estudo. Assim,

⁵⁶ <https://youtu.be/ELvVZ6sm-88> último acesso em 27/04/2023

⁵⁷ <https://youtu.be/hb2WqeXe-w> último acesso em 27/04/2023

⁵⁸ <https://youtu.be/vT74LH0W8ig> último acesso em 27/04/2023

⁵⁹ https://youtu.be/me4_QwmaNoQ último acesso em 27/04/2023

⁶⁰ <https://youtu.be/VzvznuTNZDM> último acesso em 27/04/2023

⁶¹ <https://youtu.be/5mBnM2EUp0Q> último acesso em 27/04/2023

⁶² https://youtu.be/KJjJfE_QNMY último acesso em 27/04/2023

⁶³ <https://youtu.be/RJ8W522jPyk> último acesso em 27/04/2023

⁶⁴ <https://youtu.be/m4ynDu7HrIk> último acesso em 27/04/2023

⁶⁵ Trajetória mais longa que o esperado por questões conjunturais trabalhadas no texto do Anexo I.

poderemos realizar uma análise mais profunda e conectada ao que foi colocado até aqui.

O poema de Olivia Gatwood foi escolhido como gancho, desde o primeiro capítulo, portanto, sua análise é fundamental para nosso trabalho. O poema de Sabrina Benaim foi escolhido por ser o vídeo mais popular de uma autora mulher e por, ao trabalhar saúde mental e estereótipos patriarcais, dialogar diretamente com as questões pontuadas na pesquisa.

4.4.1 Manic Pixie Dream Girl

O poema *Manic Pixie Dream Girl* foi escrito e apresentado por Olivia Gatwood, em 2015. No mesmo ano, o vídeo de sua performance foi publicado no YouTube de *Button Poetry* e se tornou um dos vídeos mais assistidos do canal, conforme os dados da playlist de vídeos mais acessados indicados na página inicial do canal. Na playlist, o vídeo de Gatwood está entre os primeiros 50 mais assistidos.

Outras performances da autora aparecem na playlist de mais acessados, mas *Manic Pixie Dream Girl* é o primeiro e, também, é um dos mais populares dentre as produções da autora. Olivia Gatwood publicou seu primeiro livro com *Button Poetry*, mas estabeleceu uma carreira como escritora, professora e, atualmente, produtora, desvinculada da organização.

Considerando o que foi exposto acerca de estereótipos de gênero e transmissão do discurso, analisaremos a performance de Olivia Gatwood, em *Manic Pixie Dream Girl*. O texto da performance se encontra a seguir e está na íntegra de acordo com o que está no livro no qual o poema foi publicado, *New American Best Friend*, o qual precisamos adquirir fisicamente para ter acesso⁶⁶.

Manic Pixie Dream Girl Says

*Have you heard this record? Manic pixie dream girl says,
Let me save you with this record.*

⁶⁶ O livro não se encontra disponível na versão digital, somente na versão física. Seus canais de venda oficiais são o site de *Button Poetry* e o site da Amazon. Para este trabalho, fez-se necessário adquirir o livro pela Amazon, uma vez que esta tem fornecimento no Brasil, enquanto *Button Poetry* exporta com taxas mais altas.

*Let me put the headphones on for you
and smile while you listen. Cut to your point of view*

*watch me smile while you listen. Hear that?
That's the sound of you becoming a better person.*

*I'm gonna paint a picture of a bird on your beige wall
without your permission and you're gonna love it.*

*And you thought you hated birds.
See me? Encouraging you to take risks?*

*Manic pixie dream girl wants you to do something
you've never done before like smile⁶⁷, or go swing dancing.*

*You wanna know my name?
You never call me by it anyway.*

*If I had to guess, it would probably be a season
or after a dead actress who you loved as a child.*

*But this isn't about me, this is about you
and your cubicle job, your white bedroom*

*your white Honda, your white mother.
Manic pixie dream girl says I'm going to save you.*

*says, Don't worry, you are still the lead role.
This is your love story, about the way I teach you to live.*

*Everything they know about me
they will learn when it is projected onto you.*

*Watch the way you pick up my bad habits
and make them look good.*

*Manic pixie dream girl talks too much
says bad words out loud and cries at the commercials.*

*That makes me a funny woman, right?
The kind people like to laugh at?*

*It's easy to root for you when I act like this—
so disagreeable, such a manic dream.*

⁶⁷ Esse trecho é diferente no livro e no vídeo. No vídeo, ela diz “like go swing dancing or smile” e no livro ela escreve “like smile or go swing dancing”.

*Dream girl, your almost broken accessory.
Manic pixie dream girls says*

let's play make believe with my body.

*I'll be a vintage dress in an empty prescription
bottle, good girl, just bad enough*

*a burp
and a curtsy.*

*let me be not too pretty
hair fried from all that pink dye*

*sex when you need it, puppet when you're bored,
let me build myself smaller than you,*

*let me apologize when I get caught acting bigger than you.
Let me always wait for this, let me work for this.*

*The convenient thing about being a magical woman
is that I can be gone as quickly as I came*

*and when you are a whole person
for the first time, the movie is over*

*Manic pixie dream girl doesn't go on,
there's no need for her anymore*

*Manic pixie dream girl is too dream girl
and you just woke up.*

*Once, I told you I was afraid
of my father, and for a moment, I looked so human*

*the audience lost interest.
you saw the crow's feet at the sides of my eyes*

*and a small chip on my front tooth.
I looked just like everyone else.*

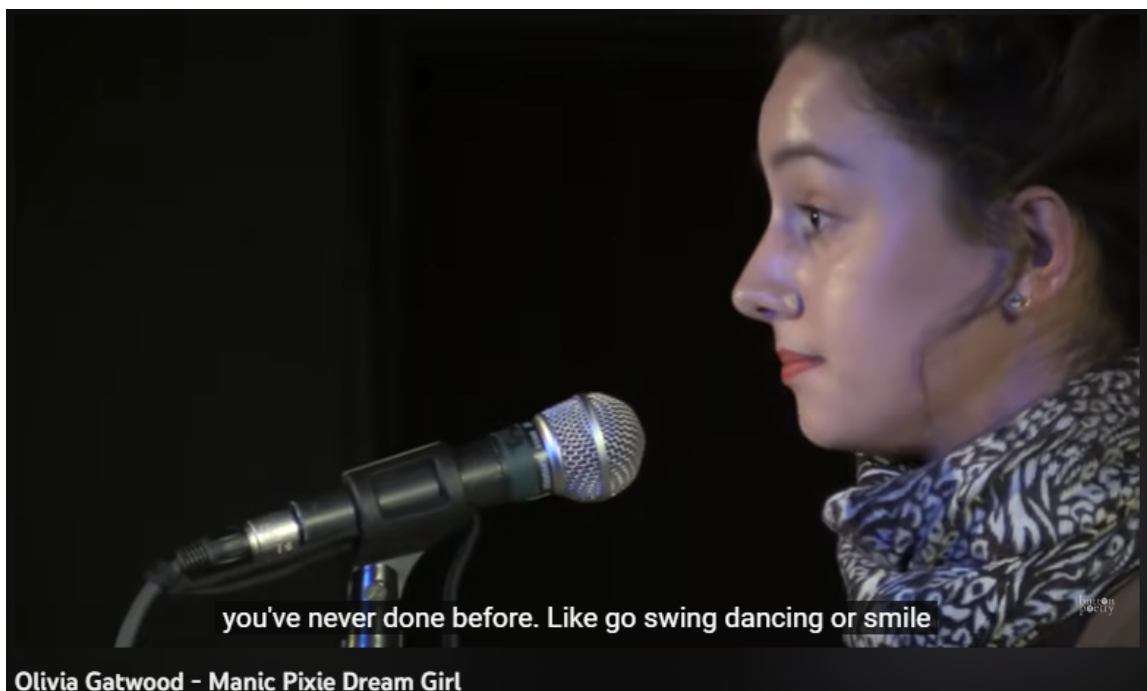
O primeiro trecho do poema “MPDG diz: você já ouviu essa música? / MPDG diz: deixe eu te salvar com essa música / Deixe que eu coloque os fones de ouvidos para você e sorria enquanto você escuta” dá a ideia de um diálogo iniciado pela MPDG, a introdução de voz, grave e brusca, comunica a euforia da construção da personalidade da personagem, prevista pela descrição do termo *Manic Pixie Dream*

Girl, anteriormente explicitada, mas acrescenta um tom irônico, uma vez que, ao contrário do estereótipo alegre e entusiástico da MPDG, Olivia Gatwood permanece séria durante toda a performance, mesmo com as reações da platéia.

Existem referências sutis a filmes durante o poema e, por isso, relacionamos a primeira fala ao filme *Hora de Voltar* (2005), no qual a personagem de Natalie Portman é introduzida e coloca os fones de ouvido no personagem principal, para "salvá-lo" com a música. Assim como, no trecho "*Você quer saber meu nome? / Você nunca me chama por ele, de qualquer forma. / Se eu tivesse que adivinhar, provavelmente seria uma estação*" se conecta ao filme *500 Dias Com Ela* (2009), no qual a personagem principal se chama Summer (verão) e o novo interesse amoroso do personagem principal ao fim do filme é uma mulher chamada Autumn (outono).

Compreendemos o poema no ponto de vista do outro personagem, enquanto ele assiste a MPDG se materializar na narrativa para transformá-lo em uma pessoa melhor. A autora diz que incentivará o personagem a fazer coisas que nunca fez e exemplifica com "sorrir". Aqui, os gestos e o tom de voz são fundamentais para passar a mensagem de ironia, uma vez que Gatwood se mantém séria e faz uma pausa entre as falas, intensificando a mensagem.

Figura 8: Trecho do vídeo de Olivia Gatwood.



Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

Gatwood conduz toda a performance com as mesmas nuances de ironia, enquanto descreve uma personagem que se constrói para o personagem masculino, porque a história é sobre ele, ela existe apenas para ensiná-lo a viver, enquanto ele transforma os hábitos ruins dela em coisas boas:

*“Veja como você pega meus hábitos ruins
e faz com que eles pareçam bons.*

*Manic Pixie Dream Girl fala demais
diz palavrões em voz alta e chora com comerciais.*

*Isso faz de mim uma mulher engraçada, certo?
Da qual as pessoas gostam de rir?*

*É fácil me enraizar por você quando eu ajo assim—
Tão desagradável, um sonho maníaco.*

Garota dos sonhos, seu acessório quase quebrado.”

Aqui, percebemos a relação do termo *Manic Pixie Dream Girl*, conforme o que discutimos no capítulo *backstage*, uma garota dos sonhos, porém, um pouco problemática, uma vez que maníaca não deveria ser uma característica positiva, visto que está relacionada a um diagnóstico psiquiátrico. Gatwood também diz *“Eu serei um vestido vintage e um frasco de remédios sob prescrição vazio, boa garota, apenas má o suficiente”*. Nesse estereótipo, é colocado como algo ideal, sonhado e mágico.

Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto. (WOOLF, *professions for women*)

A descrição de Virginia Woolf, colocada a mais de sessenta anos antes de Olivia Gatwood, se relaciona diretamente com o conceito do poema: uma mulher que abdica de si para cuidar do outro, se sacrificando sem deixar de ser encantadora. Para Woolf, esse era o Anjo do Lar, para Gatwood, essa é a Manic Pixie Dream Girl. A maior semelhança entre as duas colocações é a submissão, que no poema Gatwood demonstra em:

*“sexo quando você precisa, marionete quando está entediado,
deixe que eu me construa menor que você,*

*deixe que eu peça desculpas quando for pega sendo maior que você.
Deixe que eu sempre espere por isso, deixe que eu trabalhe por isso.”*

Além da semelhança com o Anjo do Lar, essa é a anulação da mulher em um relacionamento, pois “afim de se encontrar, de se salvar, que ela começa por se perder nele: e o fato é que, pouco a pouco, se perde. Toda realidade está no outro.” (DE BEAUVOIR, 2016, p. 471), o que se conecta diretamente com o trecho do poema em que Gatwood diz “tudo que sabem sobre mim, vão aprender quando projetado em você”.

*“O conveniente de ser uma mulher mágica
é que posso ir embora tão rápido quanto cheguei*

*e quando você é uma pessoa
pela primeira vez , o filme acaba*

*a manic pixie dream girl não continua,
não há mais necessidade dela*

*a manic pixie dream é muito garota dos sonhos
e você acabou de acordar.”*

Então recebemos a quebra, Gatwood fala sobre o momento em que a fantasia acaba e, nesse momento, fecha os olhos, estabelecendo um contraste performático entre o que estava acontecendo até então com:

Figura 9: Trecho do vídeo de Olivia Gatwood.



Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

Então, há uma divergência entre a proposta do Anjo do Lar e a *Manic Pixie Dream Girl*. Woolf e as autoras que acompanharam seus estudos falavam sobre a morte do Anjo, um assassinato que deveria ser cometido pela própria autora para que pudesse ter autonomia – ou uma transformação em demônio do lar. No caso da MPDG, ela é descartada quando não é mais útil ao homem.

Ainda que com muitas referências e ironias à cultura pop, Olivia Gatwood marca sua performance com demonstrações de que não está falando apenas de ficção. Ela encerra com uma fala sobre ter medo do próprio pai, inferindo questões sobre violência patriarcal, e sobre como isso faz com que ela seja tão humana que a audiência perde o interesse.

Por ser um estereótipo muito vinculado a relacionamentos, a *Manic Pixie Dream Girl*, na ficção e na vida real, é comumente relacionada ao amor enquanto salvação do personagem masculino. Para manutenção do interesse do público que consome essas narrativas, ocorre a perpetuação de ideias problemáticas acerca do que é, de fato, o amor romântico, ideias essas que estão diretamente ligadas às ideias que reproduziam a idealização do Anjo do Lar e de demais idealizações impostas às mulheres. interesse.

Um amor autêntico deveria assumir a contingência do outro, isto é, suas falhas, seus limites, sua gratidão original; não pretenderia ser uma salvação e sim uma relação inter-humana. (DE BEAUVOIR, 2016, p. 475)

Tanto De Beauvoir, quanto Woolf e Plath, questionaram, nos textos que utilizamos como base para esta pesquisa e em outras produções, a validade das ideias de casamento, relacionamentos, maternidade e funções da mulher na sociedade e nos contextos nos quais cada autora estava inserida em vida. Sendo assim, a crítica de Gatwood ao estereótipo da MPDG, que perpetua a ideia da mulher salvadora da narrativa do homem nos dias atuais, é uma forma de continuidade do discurso e das reivindicações das autoras mencionadas.

Figura 10: Trecho do vídeo de Olivia Gatwood.



Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

“*Eu parecia qualquer pessoa*” é a frase final. Enquanto para Woolf a retomada de si em sua autoria seria matando o Anjo do Lar, para Gatwood isso se dá na percepção da própria humanidade – a quebra da idealização imposta e a constatação de que ela é uma mulher como qualquer outra, não um adereço narrativo para algum homem.

4.4.1.1 Recepção

O vídeo *Manic Pixie Dream Girl* foi postado no canal *Button Poetry* em maio de 2015, mas seu registro foi feito no *Women of the World Poetry Slam*, em março do mesmo ano. O evento, citado como *WoWPS 2015*, reuniu 72 autoras de todo o mundo⁶⁸ para competir com suas performances de *slam*. A performance de Gatwood não foi um dos grandes destaques nas classificações finais, uma vez que a poeta não entrou para as semifinais, porém, quando postada como vídeo, no canal *Button Poetry*, seu alcance foi significativo.

Enquanto participava de *Button Poetry*, Gatwood se juntou a outra colega poeta, Megan Falley, para criar o projeto *Speak Like a Girl* (Fale como uma garota), no qual elas circulavam os Estados Unidos em turnês de *slams*, em escolas e universidades, como forma de conscientização sobre questões de gênero, como abuso, imagem corporal, empoderamento e demais tópicos relacionados.

Olivia Gatwood recebeu, com o reconhecimento de suas atividades, o título *Title XI Compliant educator in sexual assault prevention and recovery* (Título XI compatível de educador na prevenção e recuperação de assédio sexual⁶⁹). Assim, entendemos que a trajetória de Gatwood demonstra, desde os primeiros registros de suas produções, forte intenção em utilizar seus textos para comunicar seus posicionamentos, se relacionando diretamente com o que destrinchamos neste trabalho até então.

De acordo com as regras compartilhadas por *Button Poetry*, como mencionado anteriormente, os vídeos postados no canal são performances com registro e publicação autorizados pelos poetas, ou seja, não necessariamente todo poema apresentado num evento será gravado e publicado no canal. O vídeo de Olivia Gatwood possui, atualmente, 986.589 visualizações e 562 comentários.

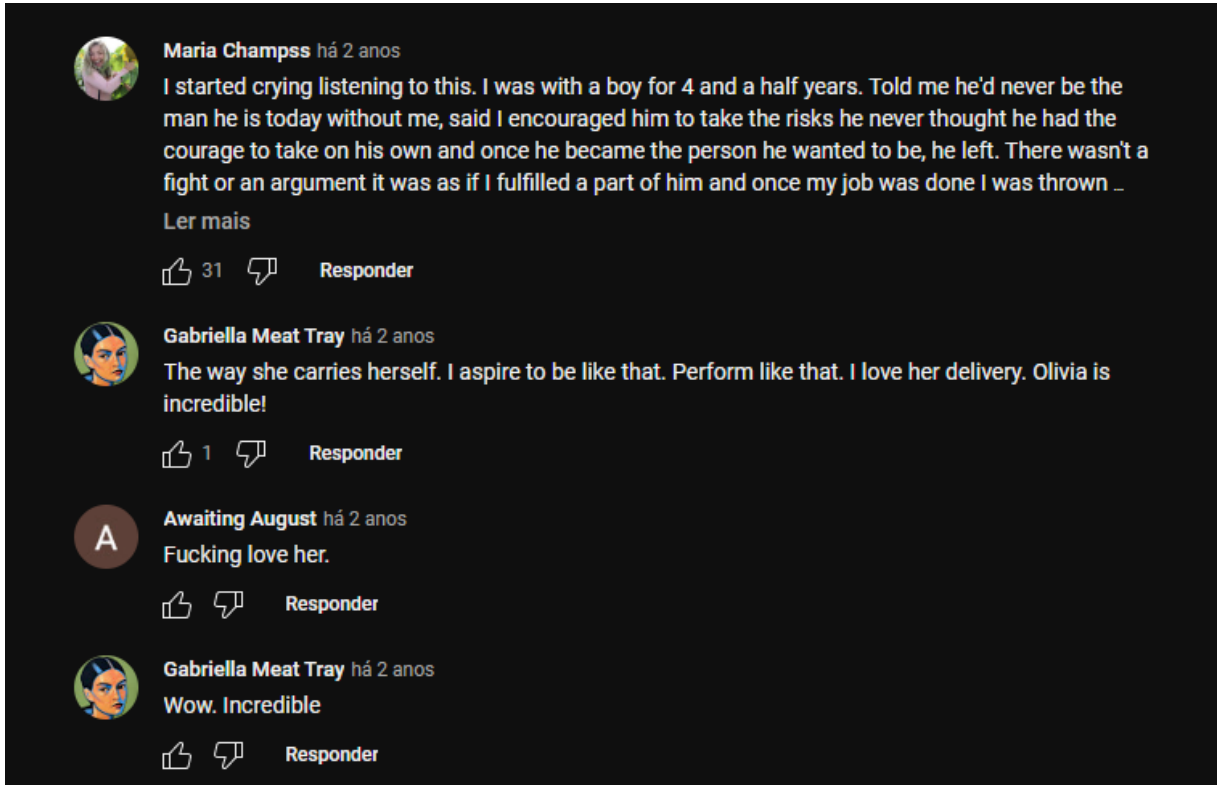
A maioria dos 562 comentários está em inglês, porém, uma usuária brasileira se dedicou a traduzir o poema por conta própria e compartilhar neste espaço, tradução que consideramos válida e utilizaremos para tratar de trechos específicos do texto. Ainda, grande parte dos comentários é composta por usuários que se dizem impactados pela performance, usuários que relacionam o poema a

⁶⁸ Apesar da abrangência mundial, a maioria das participantes do evento eram estadunidenses. Fonte: <https://www.krqe.com/news/women-of-the-world-poetry-slam-makes-8th-annual-return/>

⁶⁹ Legislação dos EUA anti-assédio. Elaborar.

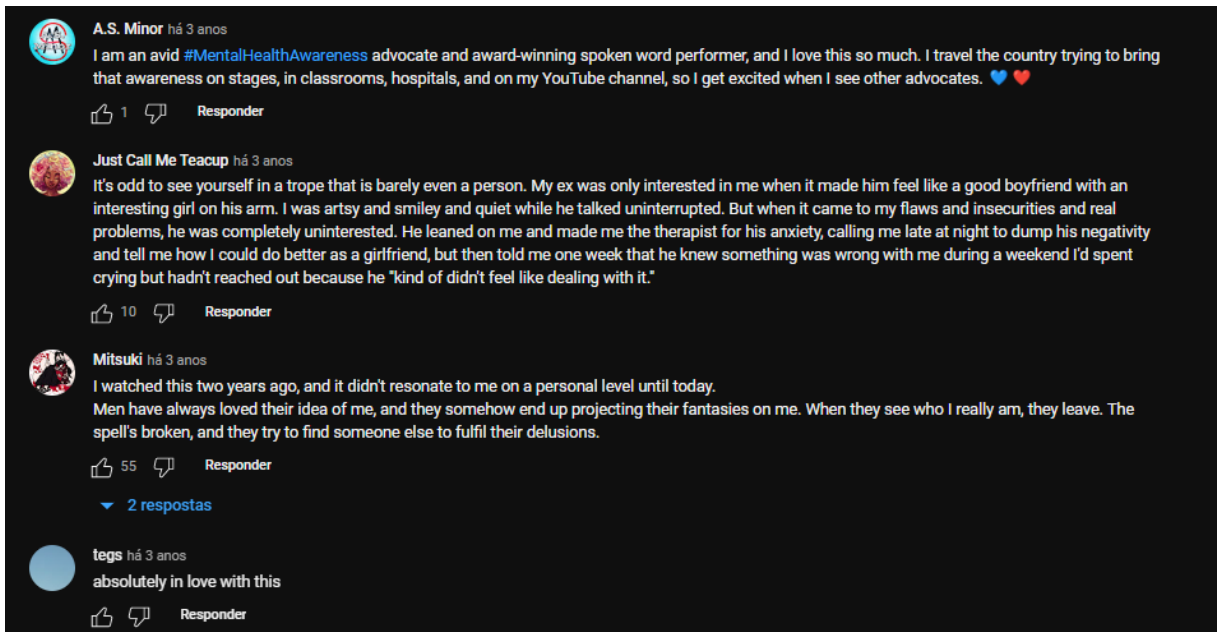
personagens da ficção e mulheres que relatam experiências pessoais relacionadas ao que foi exposto.

Figura 11: Comentários do vídeo de Olivia Gatwood



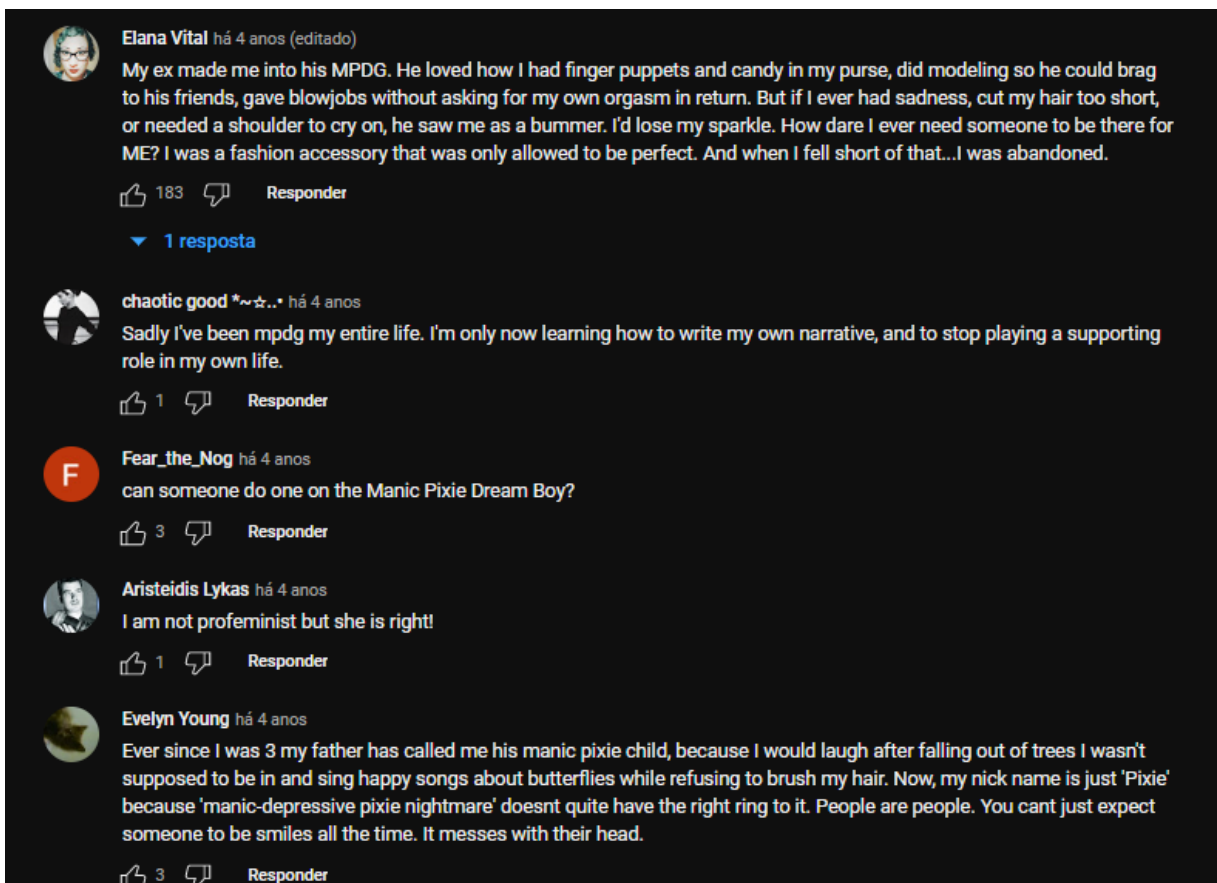
Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

Figura 12: Comentários do vídeo de Olivia Gatwood



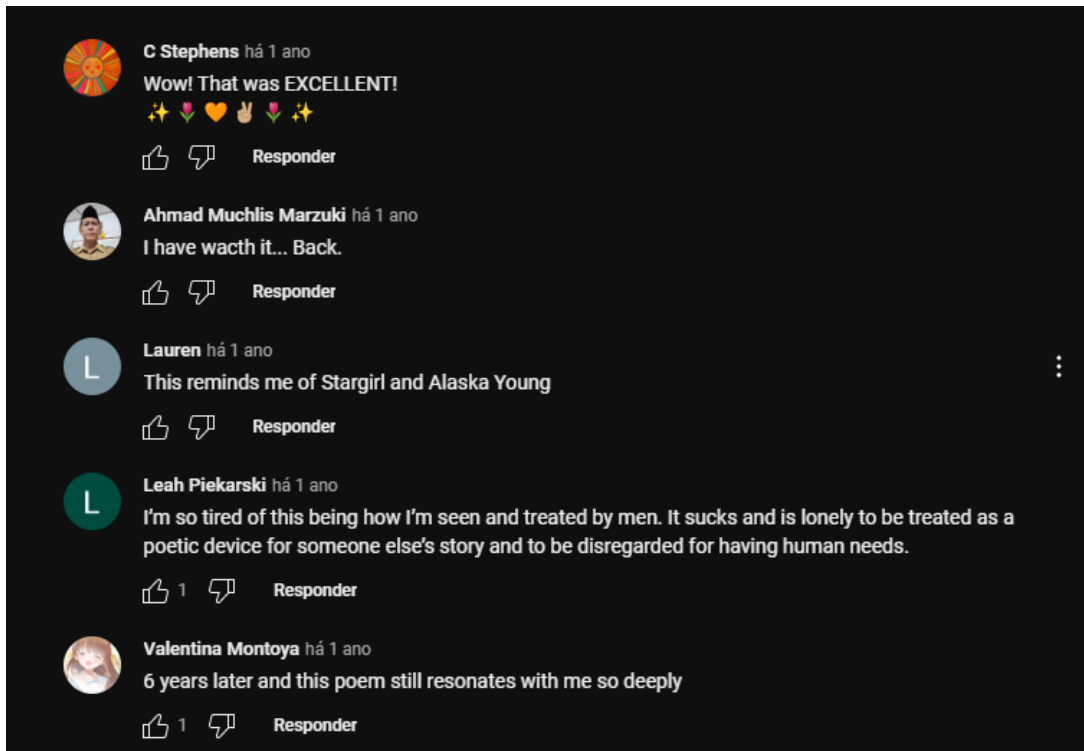
Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

Figura 13: Comentários do vídeo de Olivia Gatwood



Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

Figura 14: Comentários do vídeo de Olivia Gatwood

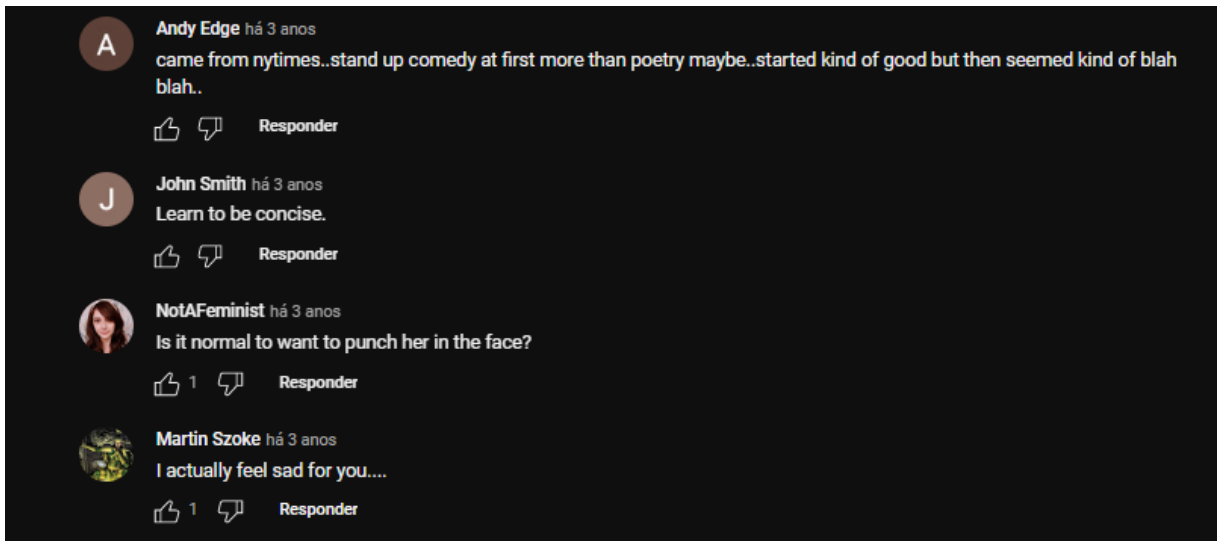


Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

Encontramos, também, comentários negativos, ainda que sejam minoria. Eles criticam a capacidade de Gatwood de escrever e performar, a chamam de “feminista raivosa”, criticam sua aparência e falam de sua idade, dizendo que ficará velha e sozinha. Ainda, no registro mais agressivo, dizem que esperam que ela não tenha cometido suicídio após a performance.

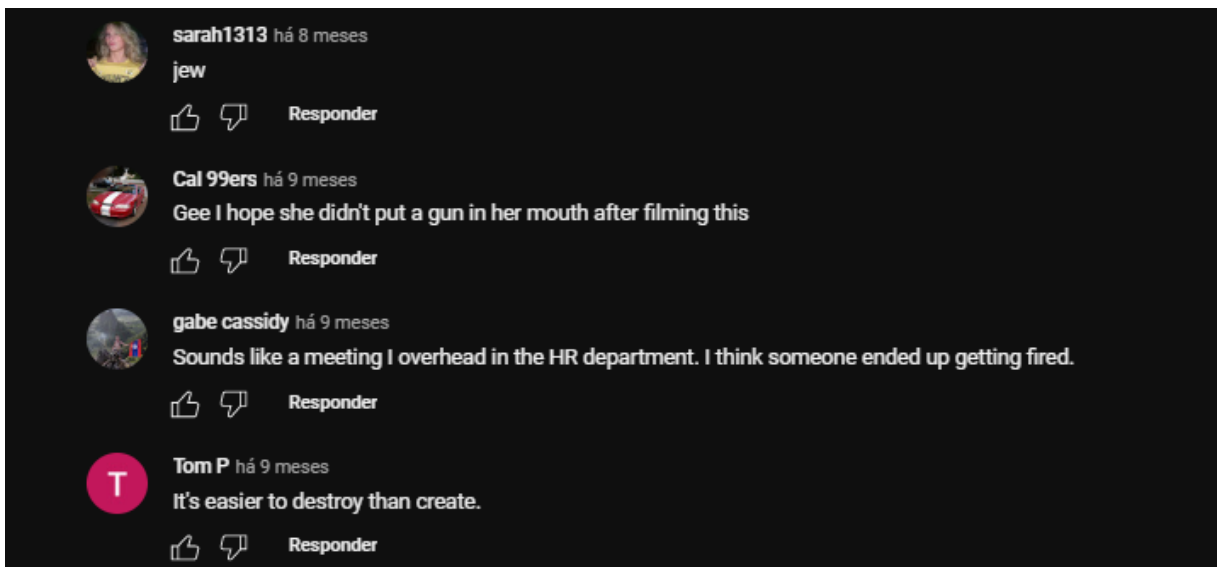
Como é possível que uma performance desencadeie reações tão distintas e, ainda, tão compatíveis com tudo que pontuamos sobre os estigmas patriarcais impostos às mulheres? Assim, conseguimos enxergar que o *mídiu*m transmite seu posicionamento. Por isso, apontaremos alguns exemplos abaixo.

Figura 15: Comentários do vídeo de Olivia Gatwood



Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

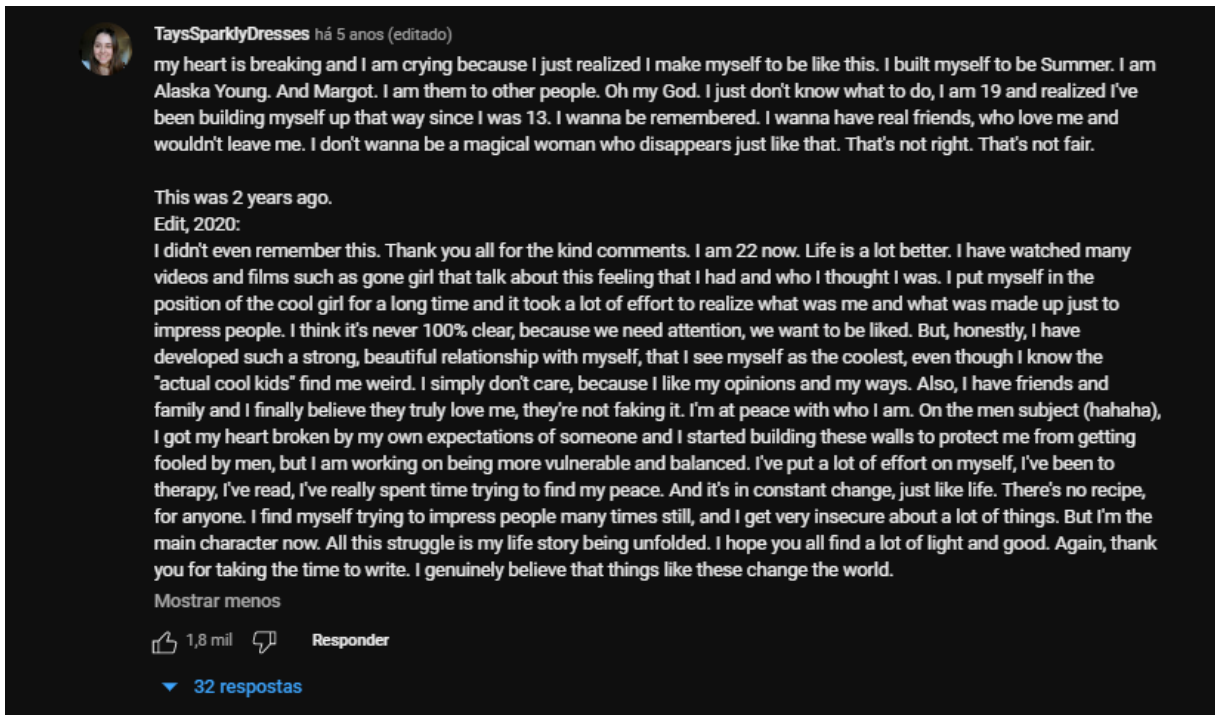
Figura 16: Comentários do vídeo de Olivia Gatwood



Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

Há, ainda, a utilização da sessão de comentários para desabafos mais longos, relatos detalhados, como é o caso do comentário apresentado abaixo, que conta com uma atualização anos depois, no qual podemos notar um processo de uma mulher com compreensão e busca por ajuda após a realização de que estava inserida num contexto problemático, através do vídeo.

Figura 17: Comentários do vídeo de Olivia Gatwood



Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

Na lógica de funcionamento do YouTube, os comentários, abertos ao público, se apresentam como as reações à performance, pois são constitutivos da Organização da Matéria. Sendo assim, conseguimos conciliar o que é dito nos comentários com a interpretação da efetividade do sensível da mensagem inserida e transmitida pela performance de Olivia Gatwood.

O discurso presente no poema *Manic Pixie Dream Girl* não só exemplifica a existência real e cotidiana de um estereótipo que foi, primeiramente, pensado apenas para a ficção como, também, aponta para formas de enfrentá-lo: assumindo a própria realidade e tomando controle dela. Assim, ainda que as reações negativas indiquem resistência, em especial de homens, à quebra da idealização, as reações positivas apontam para uma performance que não só comunica como também transforma a gestão de identidade, tanto da mulher que a realiza quanto das mulheres que a recebem.

4.4.2 Explaining My Depression To My Mother

O segundo vídeo mais assistido do canal *Button Poetry*, no YouTube, é *Explaining My Depression To My Mother*, de Sabrina Benaim, o primeiro vídeo mais popular dentre os vídeos de autoria de mulheres. A performance aconteceu no NPS 2014 e o vídeo foi publicado em novembro do mesmo ano, atualmente conta com 10.459.272 visualizações e 8.609 comentários.

Assim como Olivia Gatwood, Benaim possui outros vídeos de performances no canal, mas seguiu uma carreira desvinculada de *Button Poetry*. Em uma entrevista de 2021⁷⁰, a autora descreveu sua atual ocupação como uma “mistura elétrica”, um híbrido entre poesia, contação de histórias e tradição oral. Benaim reconhece que o vídeo de *Explaining My Depression To My Mother* mudou sua trajetória, uma vez que, até então, ela possuía pouca experiência com performances, o que explica o estado de crise de ansiedade durante a apresentação.

Sabrina Benaim entrou no meio de poesia *slam* através de workshops, aos 23 anos de idade. No meio *slammer*, poetas costumam apresentar *spoken word* desde a adolescência. Por isso, Benaim considerava sua chegada tardia e só se apresentou por incentivo de amigos, quando foi diagnosticada com um tumor na garganta. De uma performance ansiosa para um vídeo viral que legitimou sua imagem como autora, Sabrina Benaim se tornou uma voz potente para abordar questões de saúde mental para mulheres.

Considerando nosso percurso, a performance de Benaim se conecta com as questões de gênero e os estigmas relacionados à autoria de mulheres, assim como, se mostra uma escolha pertinente de conteúdo, uma vez que ocupa lugar de segundo vídeo mais acessado no *mídium* que escolhemos. Sendo assim, trabalharemos com o poema *Explaining My Depression To My Mother* na íntegra a partir do que foi possível acessar pelo livro de Benaim, *Depression and Other Magic Tricks*, em seu formato online, no qual o título do poema consta como *explaining my depression to my mother: a conversation*.

A escolha por minúsculas gera contradição no campo da poesia, mas não encontramos posicionamentos de Sabrina Benaim sobre essa escolha para esse poema e consideramos que entrar em tal discussão seria fugir do foco da pesquisa. Contudo, acreditamos que é válido mencionar o exemplo de uma mulher que se utiliza das letras minúsculas como posicionamento: Rupi Kaur; autora que afirma

⁷⁰Entrevista com Bill Kenower, no YouTube.

que o estilo é uma forma de conectar o inglês à sua língua materna, Punjabi, ao mesmo tempo que passa simplicidade, simetria e franqueza.⁷¹

Levantamos o exemplo de uma autora não necessariamente conectada ao que estabelecemos até agora, mas que, ainda assim, reforça a ideia de retomada de si ou afirmação de si através da autoria. Nesse sentido, avaliamos, ainda, a importância de compreender as escolhas editoriais de Olivia Gatwood e Sabrina Benaim ao inserirem os poemas de suas performances, legitimadas em vídeos de *Button Poetry*, para o formato escrito. Sendo assim, seguimos com a análise de *explaining my depression to my mother: a conversation*.

**explaining my depression to my mother
a conversation**

*mom,
my depression is a shape shifter;
one day it is as small as a firefly in the palm of a bear,
the next, it's the bear.
on those days i play dead until the bear leaves me alone.*

*i call the bad days
the dark days.*

mom says try lighting candles.

*when i see a candle, i see the flesh of a church.
the flicker of a flame, parks of a memory younger than noon;
i am standing beside her open casket,
it is the moment i learn every person i ever come to know will someday die.
besides mom, i'm not afraid of the dark.
perhaps, that's part of the problem.*

mom says i thought the problem was

⁷¹ Fonte: <https://rupikaur.com/pages/faq>

that you can't get out of bed.

i can't.

anxiety holds me a hostage inside of my house, inside of my head.

mom says, "Where did anxiety come from?"

anxiety is the cousin visiting from out-of-town

depression felt obligated to bring to the party.

mom, i am the party.

only i am a party i don't want to be at.

mom says why don't you try going to actual parties?

see your friends.

sure, i make plans.

i make plans but i don't want to go.

i make plans because i know i should want to go,

i know sometimes i would have wanted to go,

it's just not that fun having fun when you don't want to have fun.

mom,

each night insomnia sweeps me up in his arms,

dips me in the kitchen in the small glow of the stove-light.

insomnia has this romantic way of making the moon

feel like perfect company.

mom says try counting sheep.

but my mind can only count reasons to stay awake.

so i go for walks, mom, but

my stuttering kneecaps clank like silver spoons

held in strong arms with loose wrists.

they ring in my ears like clumsy church bells,

reminding me i am sleepwalking on an ocean of happiness

i cannot baptize myself in.

mom says happy is a decision.

*my happy is a high fever that will break.
but my happy is as hollow as a pin pricked egg.*

*mom says i am so good at making something out of nothing,
and then flat-out asks me if i am afraid of dying.*

*no.
i am afraid of living.*

*mom, i am lonely.
i think i learned that when dad left;
how to turn the anger into lonely;
the lonely into busy.
when i tell you, i've been super busy lately
i mean i've been falling asleep watching sportscenter on the couch
to avoid confronting the empty side of my bed.*

*but my depression always drags me back to my bed
until my bones are the forgotten fossils of a skeleton sunken city.
my mouth, a boneyard of teeth broken from biting
down on themselves.*

*the hollow auditorium of my chest swoons with echoes
of a heartbeat, but i am a careless tourist here,
i will never truly know everywhere i have been.*

*mom,
can't you see?
that neither do i.*

Na performance registrada por Button Poetry, Sabrina Benaim apresenta fala trêmula e tom de voz oscilante, o que associamos à crise de ansiedade que ela relatou ter sofrido durante a apresentação. Ao ler o texto, transcrito da forma que

está no livro, com opções de edição marcantes, como os espaçamentos e o uso de letras minúsculas exclusivamente, podemos enxergar outra nuance do mesmo poema, onde a sensação de ritmo é outro.

Apesar do título dizer que o poema é uma conversa, visualizamos esse diálogo com uma única perspectiva: a da poeta, que narra as próprias sensações e repassa as reações da mãe, sem alterar voz ou gestos. Ainda que em texto as indicações de resposta da mãe estejam espaçadas, ainda estão no mesmo estilo de letras minúsculas, sem aspas ou marcos de citações.

“*Minha depressão é um metaformo*”, Sabrina Benaim afirma, logo no início do que se torna uma descrição das várias formas que a depressão assume em sua vida, limitando suas interações e silenciando seus desejos por qualquer coisa. Em *A Redoma de Vidro*, Sylvia Plath narra, logo no início do livro, que se sente de forma similar, ao escrever:

Acontece que eu não estava conduzindo nada, nem a mim mesma. [...] Imagino que eu deveria estar entusiasmada como a maioria das outras garotas, mas eu não conseguia me comover com nada. (Me sentia muito calma e muito vazia, do jeito que o olho de um tornado deve se sentir, movendo-se pacatamente em meio ao turbilhão que o rodeia.) (PLATH, 2014, p. 9)

Tanto no poema de Benaim quanto no romance de Plath, enxergamos as questões de gênero entrelaçadas ao ambiente familiar. Benaim apresenta um diálogo entre mãe e filha, duas mulheres de duas gerações diferentes entram num conflito de perspectivas, com pontos de conexão e pontos de distanciamento, e acompanhamos a visão da poeta, em primeira pessoa, que reproduz as respostas da mãe. Benaim transmite a ideia da dor de conviver com a depressão e não ser compreendida por quem está ao seu redor.

Não há uma problemática relacionada às mulheres em relações amorosas em primeiro plano, embora algumas dinâmicas de relacionamentos amorosos sejam mencionadas ao longo do poema, mas há uma questão pungente sobre as dinâmicas familiares, onde as imposições patriarcais são igualmente presentes. Ao falar da figura do pai, Benaim fala sobre ausência e solidão; ao falar com a mãe, a autora demonstra dificuldade na comunicação. Tanto na questão da família quanto na batalha contra os próprios demônios, podemos reforçar a ideia de conexão de

Benaim e Sylvia Plath, que dialogam fortemente com o *grupo de escritoras tristes que tiveram seus conflitos pessoais e suas decisões de acabar com a própria vida romantizado*.

No poema, Benaim diz “mamãe pergunta se tenho medo de morrer / não. / eu tenho medo de viver.” e expõe uma agonia de viver, comum a quem enfrenta a depressão. Em *A Redoma de Vidro*, Sylvia Plath expressa, em breves trechos, a ausência de vontade de viver enquanto expõe a dificuldade de estabelecer uma conexão real com a própria mãe que, ainda que quisesse ajudar a filha, não compreendia exatamente a agonia que ela enfrentava - e não busca entender. São exemplos: “Minha mãe diz que a melhor cura para quem pensa demais é ajudar alguém que está pior que você” (PLATH, 2014, p. 120) e “Naquela tarde, minha mãe me trouxe rosas. ‘Guarde-as para o meu funeral’, eu disse” (PLATH, 2014, p. 103.).

A angústia das autoras, tanto Plath quanto Benaim, não está relacionada apenas à depressão, que ambas reconhecem a existência. Há algo maior no que elas tentam comunicar, suas questões com maternidade estão atreladas a questões com a feminilidade, é possível entender a diferença de imposições a cada geração, no diálogo entre mãe e filha, enquanto, também, é possível identificar que nenhuma geração escapou das imposições da sociedade patriarcal, o que Benaim demonstra ao encerrar o poema com “mãe, / você não consegue ver? / que eu também não.”.

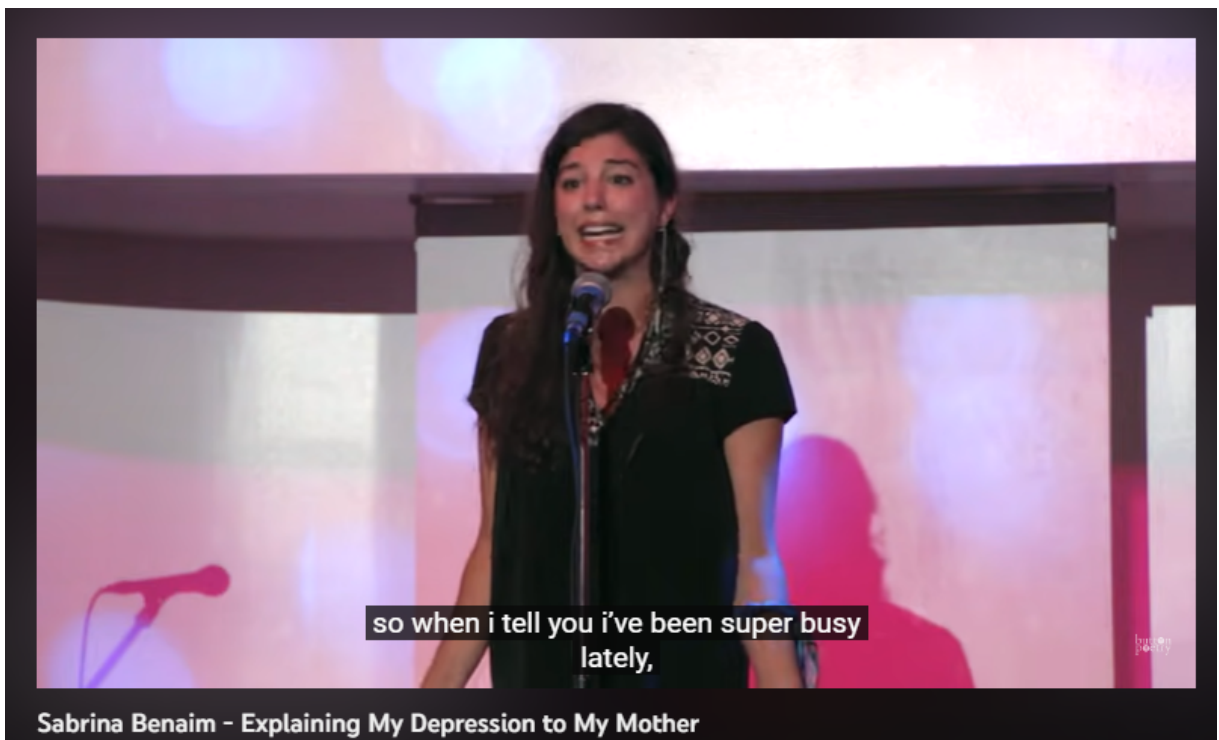
A agonia do diálogo conflitante com a angústia da depressão pulsante é refletida na forma como Benaim performa e como seu vídeo foi editado. O enquadramento de Sabrina Benaim oscila entre planos, alguns momentos focando em seu rosto e, em outros, no plano americano. A voz e os gestos de Benaim são trêmulos, sua expressão corporal é contida, estabelecendo um grande contraste com o que notamos no vídeo analisado de Olivia Gatwood.

Figura 18: Trecho do vídeo de Sabrina Benaim.



Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

Figura 19: Trecho do vídeo de Sabrina Benaim.



Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

Benaim mantém os braços próximos ao corpo durante a performance e, independente do que a levou a fazer isso, a ideia do “contido” ou aprisionado é transmitida. As sensações relacionam não só a depressão como, também, o que lhe retira autonomia, como é reforçado com o final do poema, no qual Benaim diz “o auditório vazio do meu peito desfalece em ecos / da batida de um coração, mas eu sou uma mera turista aqui, / eu nunca conhecerei realmente todos os lugares nos quais estive”. A seu modo, Benaim descreve sua redoma de vidro.

Não teria feito a menor diferença se ela tivesse me dado uma passagem para a Europa ou um cruzeiro ao redor do mundo, porque onde quer que eu estivesse – fosse o convés de um navio, um café parisiense ou Bangcoc –, eu estaria sempre sob a mesma redoma de vidro, sendo literalmente cozida em meu próprio ar viciado. (PLATH, 2014, p. 208)

No romance, Plath fala sobre o distanciamento da redoma de vidro ao tentar tratamentos psiquiátricos que, na época, eram considerados novos. A autora não fala sobre eliminar a redoma, apenas sobre tê-la suspensa, apenas a alguns centímetros da cabeça (PLATH, 2014, p. 241). Assumimos que a ruptura com a redoma não é um processo fácil, assim como o assassinato do Anjo do Lar, mas, também, entendemos que Plath não demonstrou melhora significativa com os tratamentos que lhe foram aplicados e, por isso, não desenvolveu perspectivas de enfrentamento, apenas discorrer sobre se manter viva nesse cenário.

Benaim também fala sobre a falta de perspectiva de diversas formas em seu poema, em especial, na forma como finaliza com “mamãe, / você não consegue ver? / que eu também não”. Entretanto, ao contrário de Plath, vemos na construção da narrativa de Benaim a tentativa de comunicar sua batalha constante, o que entendemos como um pedido de ajuda. Retornamos, assim, à ideia de que a performance comunica e, comunicando, posiciona, mas, aqui, concluímos que, ao comunicar, a autora não só reivindica sua autonomia como, também, encontra uma forma de enfrentamento.

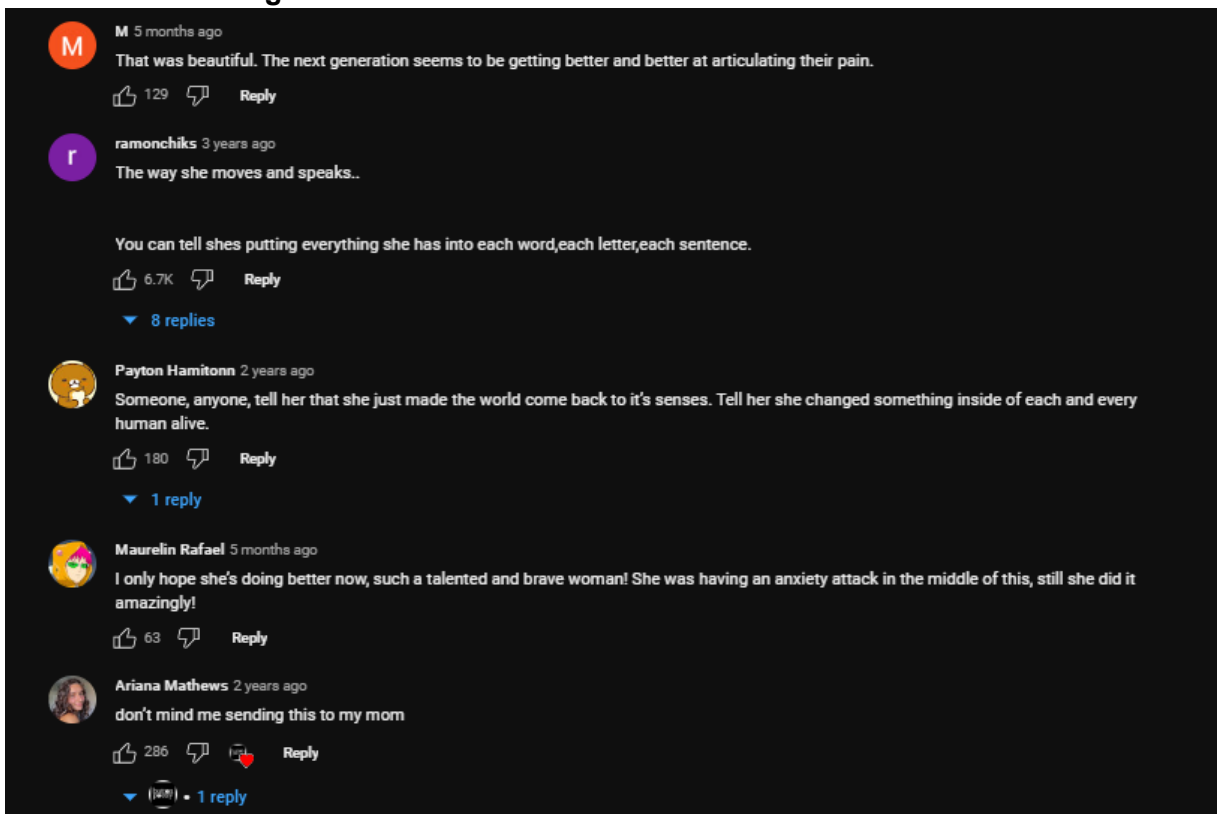
4.4.2.1 Recepção

Não podemos analisar todos os comentários do vídeo de Sabrina Benaim, pois, como esperado do segundo vídeo mais assistido do canal, sua repercussão foi

muito maior. Por possuir mais de 8.000 comentários, a filtragem e análise da recepção do vídeo não pode ser feita com a mesma medida utilizada para a análise do vídeo de Olivia Gatwood. Porém, entendemos comentários como constituintes na lógica de funcionamento do YouTube e exploramos os principais comentários a aparecer em critério de relevância, estabelecido pela própria plataforma.

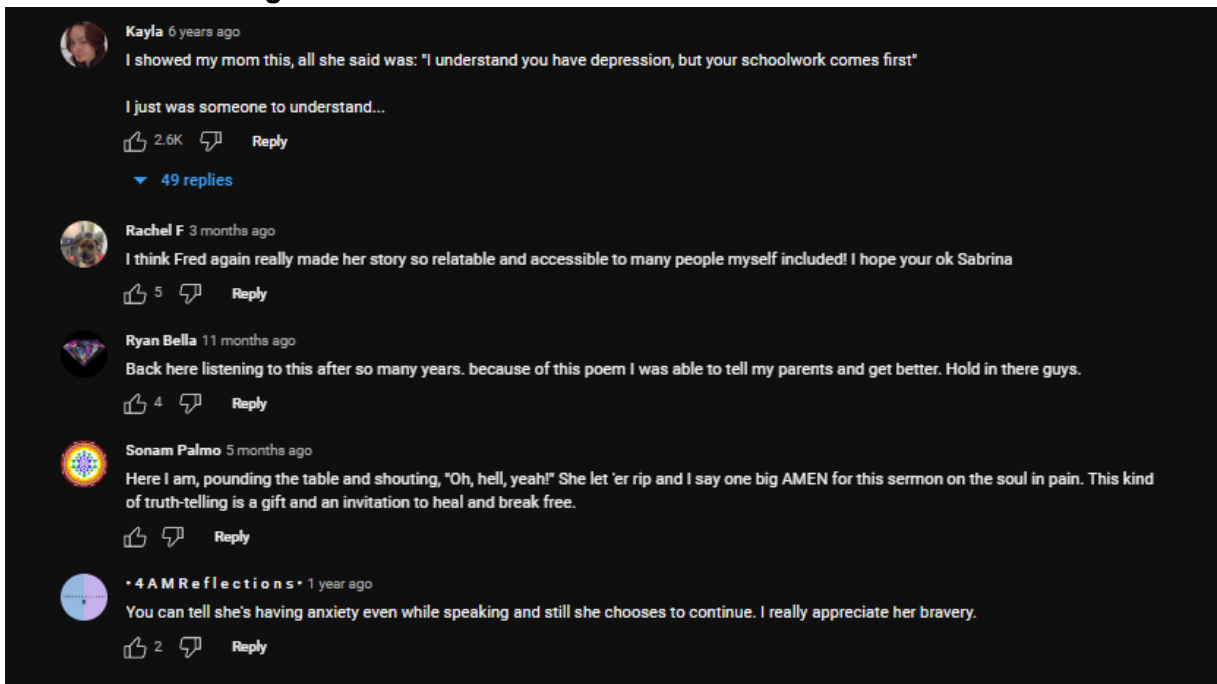
Grande parte dos destaques são comentários sobre identificação e comoção com a performance, muitos deixam relatos pessoais sobre a relação com os pais e a dificuldade de expressar o que sentem com a depressão, alguns contam que retornam ao vídeo com frequência por encontrarem conforto nele.

Figura 20: Comentários do vídeo de Sabrina Benaim.



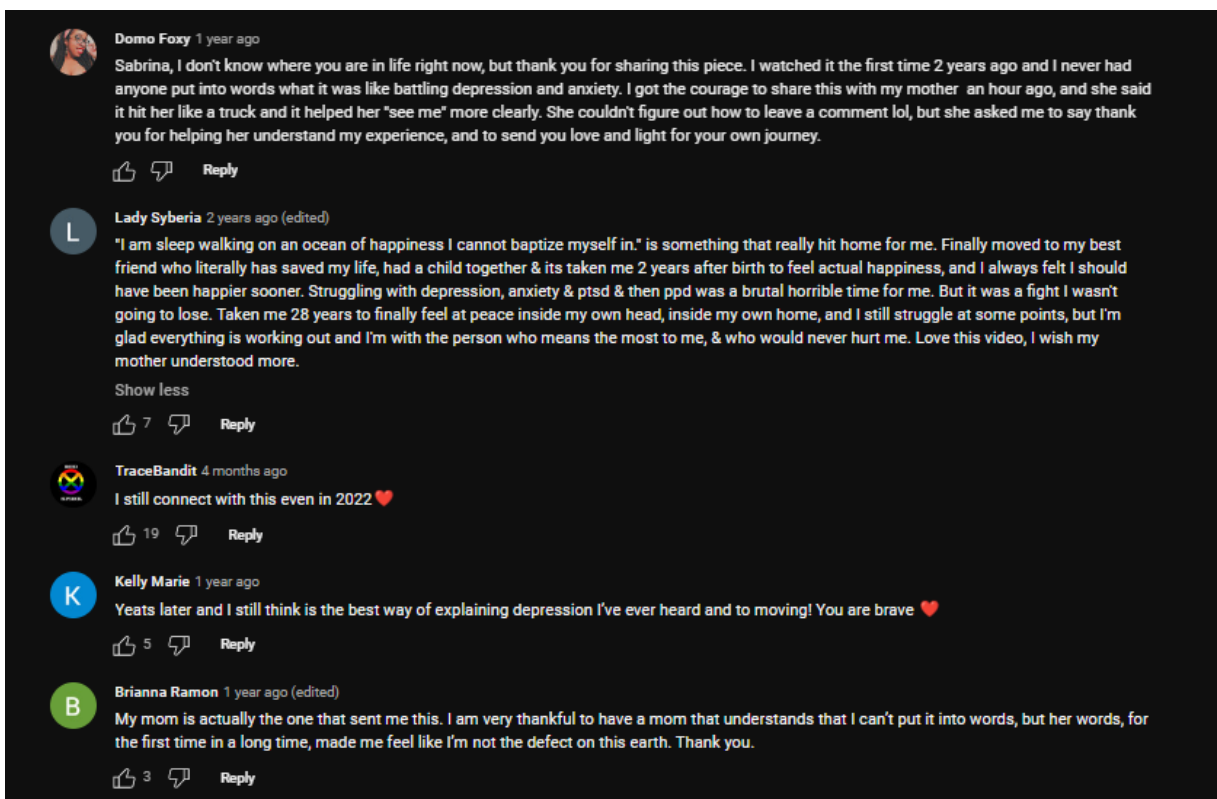
Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

Figura 21: Comentários do vídeo de Sabrina Benaim.



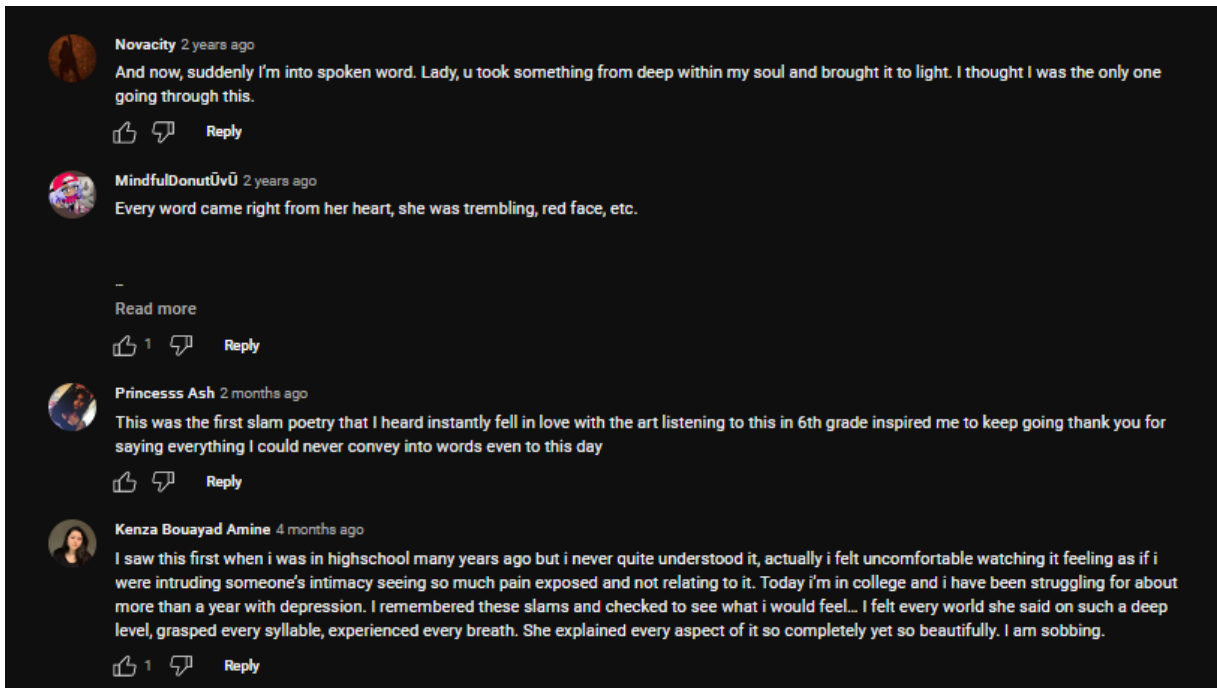
Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

Figura 22: Comentários do vídeo de Sabrina Benaim.



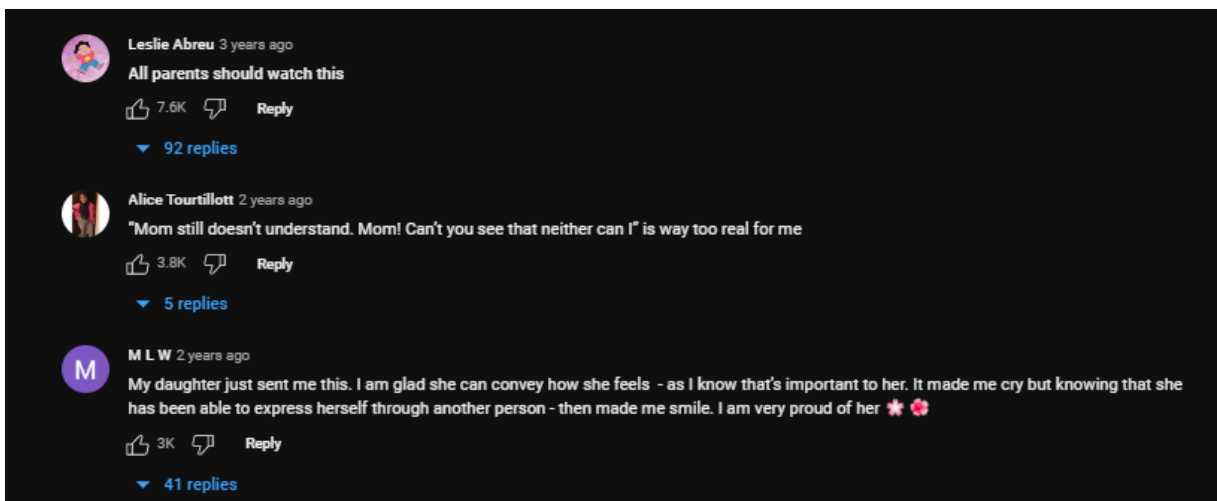
Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

Figura 23: Comentários do vídeo de Sabrina Benaim.



Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

Figura 24: Comentários do vídeo de Sabrina Benaim.

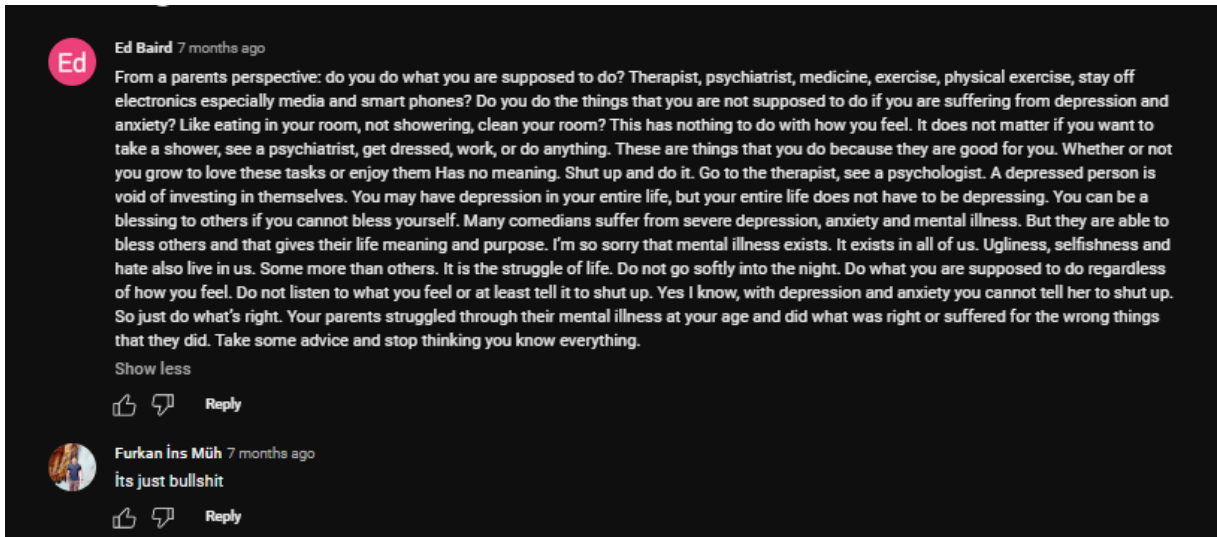


Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

A princípio, não encontramos comentários que criticam diretamente Sabrina Benaim ou a ofendem pelo que ela diz, ao contrário do que visualizamos em *Manic Pixie Dream Girl*. Entretanto, o contraste se dá pelo excesso de comentários e pela lógica da plataforma que prioriza comentários com mais engajamento e,

normalmente, positivos. Ainda que não possamos filtrar tudo, podemos vasculhar até encontrar comentários negativos, para entender como eles são.

Figura 25: Comentários do vídeo de Sabrina Benaim.



Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

Figura 26: Comentários do vídeo de Sabrina Benaim.



Fonte: YouTube, último acesso 05/05/2023

Os conflitos de Gatwood refletidos nos comentários são de homens e mulheres que reagem ao vídeo inclinados às suas perspectivas de relações e o quanto estão abertos a refletirem sobre isso, já os conflitos de Benaim refletidos nos comentários são de homens e mulheres que reagem ao vídeo inclinados às suas perspectivas familiares. Assim, entendemos que, de forma positiva ou negativa, as repercussões dos vídeos estão diretamente atreladas a seus temas, conforme proposto pelas autoras.

Sabrina Benaim coloca com performance o que Sylvia Plath colocou em texto, décadas atrás: a agonia do ser mulher e lidar com o peso da doença mental enquanto lidando com os embates geracionais e sociais na família, no caso, em especial, com a mãe, a figura de outra mulher que é tão conflitante: ora reconfortante, ora opressora. A dicotomia dessas relações caminha para o que Bertacini (2018) chama de “desintegração do sujeito em A Redoma de Vidro”.

Contudo, neste trabalho, buscamos o oposto da desintegração do sujeito. Ao analisar a produção das mulheres em questão, procuramos pelo desenrolar do fio que traçamos desde a crítica de Woolf até os dias de hoje para entender a autoria como configuração do sujeito, onde, para as mulheres que utilizam de suas performances para expor, compartilhar e, até mesmo, enfrentar questões que lhes afetam, a autoria é uma questão de gestão de identidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia de uma produção que transborda o literário se utilizando de diversos formatos, como proposto por Garramuño (2014), se relaciona com a constituição da materialidade de *Button Poetry*, em especial, no recorte utilizado como objeto de estudo nesta pesquisa: o canal no YouTube. Ainda que a plataforma YouTube tenha sua própria lógica de funcionamento, à qual nos atentamos durante a elaboração das análises, considerar *Button Poetry* como médium não é retirá-lo desse contexto, mas analisar sua eficácia simbólica em conflito ou em conjunto com ele.

Quando falamos sobre autoria como gestão de identidade, falamos, também, de mulheres que foram e ainda são, frequentemente, afastadas de suas imagens humanas e relacionadas a idealizações. Neste trabalho, em especial, levantamos o conceito do grupo de escritoras tristes, um conceito que pode, futuramente, de desdobrar em estudos mais elaborados acerca de sua constituição e perpetuação, como é o caso de muitos pontos levantados e não aprofundados nesta pesquisa

Nosso foco foi a análise da poesia de performance de mulheres do canal *Button Poetry* para analisar uma configuração literária em ambiente digital enquanto movimento de transmissão de discursos que estabelecem a autonomia de mulheres através da autoria de suas produções, algo que é reivindicado há séculos e que seguirá buscando reafirmação. Contudo, conseguimos extrair uma percepção de eficácia de discurso, dentro das limitações do processo. Numa união das propostas de Garramuño e Ranciere, entendemos que a performance das mulheres dos vídeos analisados de *Button Poetry* transbordam o literário, se conectando com poesia, performance e sua manifestação literária em ambiente digital que apresenta uma efetividade do sensível dos discursos compartilhados.

Ainda que de forma contida, pudemos perceber que a recepção do que é transmitido por Olivia Gatwood e Sabrina Benaim, condiz com o que as autoras propõem em seus poemas, que estão diretamente conectados ao que as conduziram antes, durante e depois de suas performances. Seus contextos de backstage estão vinculados aos contextos de outras mulheres e, no caso da nossa análise, ao contexto das autoras mencionadas. Seus processos de palco estão vinculados às questões de performance e discurso, assim como seus processos de tela, que também estão vinculados à eficácia simbólica do que é transmitido pelo

*mídiu*m e à análise do discurso transmitido, percebida, ainda, em sua recepção inserida no contexto digital do próprio *mídiu*m.

Todo esse caminho nos leva a compreender o spotlight. O fecho de luz que destaca e singulariza algo, no palco ou no vídeo. Aqui, essa é a evidência da autoria de mulheres como reivindicação de autonomia e da relevância de suas produções para a continuidade de um movimento de resistência de mulheres em busca do direito de sobrevivência, que existe há muito tempo e se faz relevante até hoje.

Este trabalho nada mais é do que uma contribuição para este processo, tanto em âmbitos da ampliação dos estudos de literatura de mulheres em ambiente digital quanto na questão da produção de uma pesquisa sobre mulheres com autoria de uma mulher. Partindo do princípio discursivo-midiológico, entendemos que as autoras mencionadas não são escolhas aleatórias: a conexão de seus trabalhos é, também, uma conexão com pesquisa e pesquisadora.

No fio histórico que conecta as questões de autoria de mulheres, em maioria, autoras como Woolf, Plath e, até mesmo, De Beauvoir não estavam vivas para acompanhar o desenvolvimento do espaço digital acessível à população, mas fizeram uso de suas produções literárias e acadêmicas para expor suas indagações, indignações, reivindicações e seus próprios pensamentos subjetivos, buscando construir seus espaços com o que estava ao alcance.

Essas mulheres produziram materiais de extrema importância, a exemplo da relevância de seus textos utilizados para uma pesquisa que acontece em outro século com outro cenário político, social, econômico e tecnológico. Nesse cenário, outras formas de se produzir se apresentam, se desdobram e se fazem presentes como movimentos artísticos e, também, como posicionamentos. Por isso, o estudo de produções como os vídeos analisados nesta pesquisa são relevantes para a compreensão da contribuição de autoria de mulheres atualmente.

Não há como negar que no percurso deste trabalho surgiram questões que merecem maior atenção do que foi possível oferecer dadas as limitações do processo de mestrado. O próprio objeto, *Button Poetry*, é um *mídiu*m com muitas probabilidades de estudos e que, ainda, abre portas para outras possibilidades de pesquisa sobre manifestação literária em ambiente digital. A questão da autoria de mulheres, em especial, deixa pontas soltas para múltiplas estradas, que esperamos poder percorrer futuramente.

Entretanto, concluímos este trajeto compreendendo que fomos capazes de caminhar para as respostas das questões iniciais e que, por isso, acabamos por levantar diversas outras questões. Entendemos, a partir do que foi exposto, que, para além de analisar o que é dito e onde é dito, podemos movimentar o literário na percepção do que é dito. Com isso, realizamos nossa própria movimentação, que se desdobrou em pontas soltas para que outros fios sejam puxados em diversas outras movimentações.

ANEXO I

Nota sobre o efeito pandêmico na pesquisa e em *Button Poetry*

O projeto desta pesquisa foi apresentado no processo seletivo para ingresso no Programa de Pós-Graduação de Estudos de Literatura no ano de 2020. Enfrentamos o início da pandemia do COVID-19 em março do mesmo ano e, com ela, tivemos inúmeras perdas e uma complicada conjuntura em âmbito nacional e internacional, na qual fomos, inevitavelmente afetados pessoal, acadêmica e politicamente.

O processo de produção deste trabalho foi acompanhado de outros diversos processos de adaptação: na saúde, no ensino, nas relações pessoais e, inclusive, no nosso objeto de estudo, o que destrinchamos abaixo. Os ritmos de produção e produtividade foram alterados em todos os espaços e os efeitos desses cenários ainda estão a se desdobrar, o que nos faz crer que este anexo, seja de suma importância para a contextualização de realização do projeto.

Como mestranda, enfrentei, além das questões conjunturais mencionadas e dos quebra-cabeças típicos da jornada de pesquisadora, questões pessoais que envolveram mudanças de estado, confinamento e, especialmente, saúde mental – o que acarretou em atrasos e solicitações de prorrogação. Tais aspectos precisam ser mencionados, não como justificativa, mas como lembrete, pois não podemos nos esquecer de tudo que nos ocorreu, tampouco ignorar.

Escrevo, o que agora indica ser a conclusão desta trajetória, no dia 05 de maio de 2023, data em que a Organização Mundial da Saúde declarou oficialmente o fim do estado de emergência global de saúde da pandemia do COVID-19. Considero essa feliz coincidência um indício de que estamos inteiramente inseridos num contexto cujo desenrolar poderá ser melhor analisado posteriormente.

Sendo assim, são necessárias algumas ponderações acerca da produção nesse período. Entre 2020 e 2021, as competições foram adiadas ou canceladas, fazendo com que canais como *Button Poetry* buscassem material de outras formas. Anualmente⁷², acontece um concurso de poesia por vídeo, o *video contest*, e texto,

⁷² Chapbook Contest não é um evento planejado para acontecer anualmente, embora tenha acontecido. Mais detalhes sobre submissões em: <https://buttonpoetry.com/submissions/> último acesso em 05 de maio de 2023

sendo o texto dividido em duas categorias que acontecem separadamente: *short form* e *chapbook*. Qualquer pessoa de qualquer nacionalidade pode se inscrever, se atentando às especificidades.

- *Short form contest*: poema ou trecho de até 250 caracteres; inscrição gratuita; prêmio: ser publicado nas páginas oficiais de *Button Poetry* e *Litbowl*, que se apresenta como uma editora parceira⁷³.
- *Chapbook contest*: manuscritos para serem publicados, inscrição \$15; prêmio: 50 cópias da publicação e \$500.
- *Video contest*: vídeo de 1–4 minutos, em qualquer idioma, porém, com legendas em inglês, caso não esteja no idioma; inscrição exclusiva para maiores de dezoito anos, no valor de \$8 para os Estados Unidos e \$6 para demais regiões; prêmio: finalistas são postados nas páginas de *Button Poetry*, em especial, no YouTube, a pessoa vencedora recebe, também, \$500.

Os valores, assim como os valores de filiação do canal do YouTube, são estabelecidos em dólares. No caso dos concursos, as inscrições para *Chapbook Contest* e *Video Contest* são, respectivamente, \$15 e \$8, aproximadamente R\$75 e R\$40, o que pode indicar um privilégio para países com melhor poder de compra, o que varia, constantemente, de acordo com as questões financeiras mundiais.

Não existem muitas regras ou diretrizes para a produção dos vídeos⁷⁴. Contudo, a diferença entre os vídeos da competição de 2019 para a competição de 2020 é nítida. Em 2019, assim como em anos anteriores, muitos submeteram gravações de apresentações que ocorreram em diferentes eventos. Em 2020 e 2021, as produções foram caseiras e mostraram outro grau de elaboração, inserindo cenário e edição audiovisual.

⁷³ Em seu site próprio, LitBowl se descreve como uma página de compartilhamento de citações com intuito de auxiliar no alcance dos livros independentes. Entretanto, se apresenta como uma loja de livros online, vinculada a avaliações e leitores independentes. Não ficou claro, para esta pesquisa, qual a exata relação entre LitBowl e Button Poetry, mas vale registrar que Button Poetry possui página de vendas para publicações próprias e LitBowl aparenta revenda e indicação de produções de Button Poetry. Para mais informações, ver <https://bookshop.org/shop/litbowl> último acesso em 05 de maio de 2023

⁷⁴ A página de orientações do concurso de vídeo não dá instruções detalhadas e contém apenas um aviso sobre possuir os direitos de tudo que estiver inserido no vídeo, inclusive ressaltando atenção a materiais de Creative Commons.

Ainda que os vídeos caseiros contenham poemas, são poemas produzidos e encenados, diferente do que caracteriza *slam* ou *spoken poetry* e suas competições. Em 2021, aos poucos, performances presenciais voltaram a acontecer, mas o concurso foi realizado no mesmo formato de 2020. Observamos que as produções realizadas durante a pandemia afetarão *Button Poetry* permanentemente, pois a produção de vídeos entrou em um novo campo que não se anula com a retomada das atividades presenciais.

No canal do YouTube, muitos poemas publicados nesse período foram resultados de gravações anteriores à pandemia, mostrando que *Button Poetry* possui um acervo de anos de gravações, levantando questões sobre os critérios de seleção de vídeos postados. Certamente, os elementos relacionados à seleção foram impactados pelo cenário pandêmico.

Sendo assim, analisar as seleções de *Button Poetry* para além do específico do corpus deste trabalho, que trabalha com performances que antecedem a pandemia, seria travar uma batalha com uma mudança em acontecimento, o que demanda estudos mais profundos acerca de dados que estão entrando em obsolescência enquanto escrevemos. Deixamos, então, uma abertura para análises futuras e/ou relacionadas.

ANEXO II

Triste, Louca ou Má (2016)

Canção da banda Francisco, El Hombre.

Composição de Vivien Carelli.

Triste, louca ou má

Será qualificada

Ela quem recusar

Seguir receita tal

A receita cultural

Do marido, da família

Cuida, cuida da rotina

Só mesmo rejeita

Bem conhecida receita

Quem não sem dores

Aceita que tudo deve mudar

Que um homem não te define

Sua casa não te define

Sua carne não te define

Você é seu próprio lar

Que um homem não te define

Sua casa não te define

Sua carne não te define

Ela desatinou

Desatou nós

Vai viver só

Eu não me vejo na palavra

Fêmea: alvo de caça

Conformada vítima

Prefiro queimar o mapa

Traçar de novo a estrada

Ver cores nas cinzas

E a vida reinventar

E um homem não me define

Minha casa não me define

Minha carne não me define

Eu sou meu próprio lar

Ela desatinou

Desatou nós

Vai viver só

REFERÊNCIAS

AISAWA, Naomi. **BTS Universe: um estudo do espaço associado em uma narrativa transmídia**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Linguística) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/14634>. Acesso em 05 de maio de 2023.

ARAUJO, Luís Otávio. **Uma poética entre a tradição e a contemporaneidade — navegando pelas águas da Spoken Word Poetry**. Mosaico. São José do Rio Preto, v. 18, n. 1, p. 220–144, 2019.

ARKIND, Ken. **Video Killed the Poetry Star**. *The Pantograph Punch*. 2016. Disponível em: <<https://www.pantograph-punch.com/posts/video-killed-poetry-star>>. Acesso em: 14 de março de 2023.

ASSUNÇÃO, Lucas Pereira de. **Traduzindo contos de Virginia Woolf: itens culturais específicos**. 2019. 50 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras – Tradução – Inglês) —Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

BEAUVOIR, Simone De. **O Segundo Sexo**. tradução: Sérgio Millet — 3. ed. — Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2016.

BENAIM, Sabrina. **Depression and Other Magic Tricks**. Button Poetry, 2017.

BERTACINI, Vanessa Cezarin. **A redoma de vidro, de Sylvia Plath: resistência feminina ao patriarcado reconfigurado**. Criação & Crítica, n. 27, p., nov. 2020. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em 05 de maio de 2023.

BOILEAU, Nicolas Pierre. **Sylvia Plath Through the Looking-Glass: Too Beautiful to be Dead**. Authorship, Authorship, 2012, 1 (2). fhal-01306512f

CHIEREGATTI, Amanda Aparecida. **Mídium e gestão dos espaços canônico e associado nas plataformas colaborativas Wattpad e Widbook**. 2018. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/10053>. Acesso em 05 de maio de 2023.

CLUVER, Claus. **Intertextus / Interartes / Intermedia**. *Aletria*, jul. dez. 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1357/1454>> Acesso em 05 de maio de 2023.

DEBRAY, Régis. **Transmitir: o segredo e a força das ideias**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ. Vozes, 2000.

DECICCO, GINA. **Spoken-Word Poet Olivia Gatwood on Making Personal Memories Universally Relatable**. Pulse Spikes, 2019. Disponível em: <<https://pulsespikes.org/archives/olivia-gatwood>> Acesso em: 23 de abril de 2023.

DEL REY, Lana. **Mariners Apartment Complex**. 2019.

DUNN, Jessica, "**Unearthing Real Women: Reclaiming Sylvia Plath and Virginia Woolf from Their Suicide Narratives**" (2016). University of New Orleans Theses and Dissertations. 2139. Disponível em: <<https://scholarworks.uno.edu/td/2139> <<https://scholarworks.uno.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3303&context=td>>. Acesso em 05 de maio de 2023.

EL HOMBRE, Francisco. **Triste, Louca ou Má**. 2016

FOUNDATION, Poetry. Spoken word: definition. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/spoken-word#:~:text=A%20broad%20designation%20for%20poetry,%2C%20blues%2C%20and%20folk%20music>>.

FRIEDAN, Betty. **Mística Feminina**. Disponível em: <https://caterinas.info/wp-content/uploads/2016/07/Mistica_feminina.pdf>. Acesso em 05 de maio de 2023.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014

GATWOOD, Olivia. **New American Best Friend**. Button Poetry, 2017.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic**. New Haven, Yale University Press, 1979.

KENOWER, Bill. **Sabrina Benaim Interview**. YouTube. Nov. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=onO3SNbmdjg&t=362s>> Acesso em: 15 de abril de 2023.

KING, Molly. **Diagnosis and Treatment of Sylvia Plath and Virginia Woolf**. Eastern Kentucky University, 2018.

LOVELACE, Amanda. **A princesa salva a si mesma nesse livro**, 2017. Kindle version.

MAINGUENEAU, Dominique. **Oral, escrito, impresso**. In: MAINGUENEAU. O contexto da obra literária – enunciação, escritor, sociedade. 2ª ed. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MYRE, Kyle Tran. **Both Sides of the “Is Poetry Dead?” Debate Miss the Big Picture**. In: Viral. Button Poetry, 2013.

NEVES, C. A. B. (2017). **Slams – letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo**. Linha D'Água, 30(2), 92–112. <https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v30i2p92-112>

PEREIRA, Claudia Maria de Serrão. **O processo de constituição do livro Dois Irmãos: uma análise da paratopia criadora de Milton Hatoum**. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/8910>. Acesso em 05 de maio de 2023.

PINHO, Davi Ferreira de. **Of Angels and Demons: Virginia Woolf's Homicidal Legacy in Sylvia Plath's The Bell Jar**. 2011. 75f. Dissertação (Mestrado). UERJ.

PINTO, Pedro Alberto Ribeiro. **Mídium e gestão da paratopia criadora: o trabalho inscricional do Clube Atlético Passarinheiro**. 2018. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/10066>. Acesso em: Acesso em 05 de maio de 2023.

PLATH, Sylvia. **A redoma de vidro**. Trad. Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

_____. **The Unabridged Journals of Sylvia Plath**. 2019.

POETRY, Button. **Viral**. Ebook kindle, 2013.

_____. Button Poetry. **About**. Disponível em: <https://buttonpoetry.com/about>. Acesso em 05 de maio de 2023.

_____. Button Poetry. **YouTube FAQ**. Disponível em: <https://buttonpoetry.com/youtube-faq/>. Acesso em 05 de maio de 2023.

PRIMO, Gustavo. **Ver o livro como buraco negro: a formalização material da Antologia da Literatura Fantástica, de Bioy Casares, Borges e Ocampo**. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/11673>. Acesso em: 25 set. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política**. Trad. Monica Costa Netto, São Paulo, 2005.

ROCHA, Rejane. **Além do livro: literatura e novas mídias**. Literatura e Novas Mídias. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Periódicos UnB, n. 47, 2016. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/896>. Acesso em 05 de maio de 2023.

_____. **Literatura digital**. In: Tarefas da Edição: pequena medipédia. CEFET-MG. 2019.

RABIN, Nathan. MPDG. **The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: Elizabethtown**. 2007.

_____. **I'm sorry for coining the phrase "Manic Pixie Dream Girl"**. 2014. Disponível em: . Acesso em 30 de abril de 2023.

ROSTAD, Rachel. **Media Matters**. In: Viral. Button Poetry, 2013.

SALGADO; OLIVA. **A produção de uma intimidade ubíqua, esteio da fratura social**. In: Discurso y Sociedad, vol. 13(3), 2019, Barcelona, pp. 432 – 448. disponível em: <<http://dissoc.org/ediciones/v13n03/DS13%283%29SalazarSalgado&TadeuOliva.pdf>>. Acesso em: 03 de abril 2023.

SALGADO, Luciana Salazar. **Um Quadro Teórico–Metodológico Para O Estudo Dos Objetos Editoriais No Tempo Presente: Contribuições Da Geografia De Milton Santos**. Cadernos IEB, N. 13 – 2021.

WOOLF, Virginia. Um Teto Todo Seu. Virginia. **A Room of One's Own**. 1929, The Hogarth Press. Kindle version.

_____. **“Professions for Women”**. The Death of The Moth and other essays. London: The Hogarth Press, 1942, p. 235 – 242.