



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Carla dos Santos e Silva Oliveira

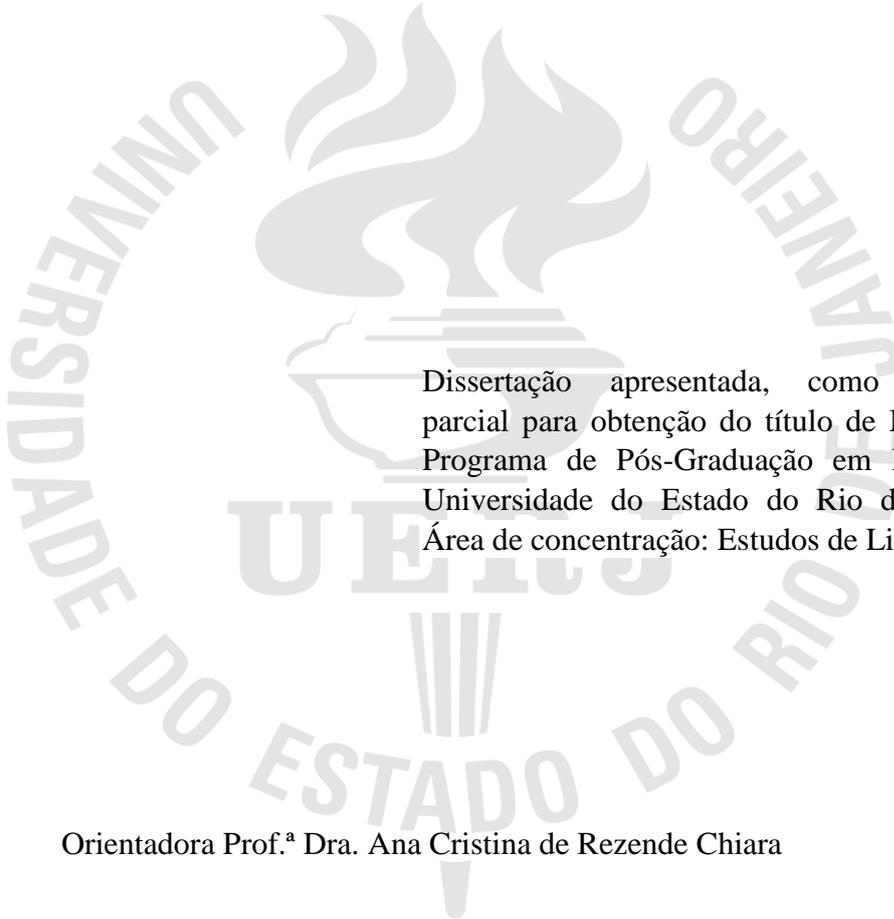
**Sobre perfurações e deslocamentos: um estudo de algumas  
produções artísticas de mulheres na contemporaneidade**

Rio de Janeiro

2022

Carla dos Santos e Silva Oliveira

**Sobre perfurações e deslocamentos: um estudo de algumas produções artísticas de mulheres na contemporaneidade**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

O48 Oliveira, Carla dos Santos e Silva.  
Sobre perfurações e deslocamentos: um estudo de algumas produções artísticas de mulheres na contemporaneidade / Carla dos Santos e Silva Oliveira. – 2022.  
145 f.: il.

Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Poesia moderna – Séc. XXI – Teses. 2. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 3. Mulheres na arte – Teses. 4. Manifestações públicas – Teses. I. Chiara, Ana Cristina. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82-1:7.036”20”

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Carla dos Santos e Silva Oliveira

**Sobre perfurações e deslocamentos:  
um estudo de algumas produções artísticas de mulheres na contemporaneidade**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 16 de dezembro de 2022.

Banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Cristina Rezende de Chiara (Orientadora)  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Cassiana Lima Cardoso  
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

---

Prof. Dr. André Luiz de Freitas Dias  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2022

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Thereza, que me ajudou a achar o local em que uma das poetas analisadas aqui realizou a sua performance, fazendo uma superpesquisa no *Google Maps*; e que, antes disso, passou uma noite em claro fazendo as médias de centenas de concorrentes no concurso para o Pedro II Engenho Novo; e que, antes disso, lavou muitas fraldas para custear meu cursinho preparatório. Tudo o que eu faço é para te honrar, mãe.

À minha orientadora Ana Chiara, que me empurrou para frente nos momentos de desânimo e que me mostra tantas coisas bonitas nesses anos todos em que sentei à frente de sua mesa. Ser sua aluna é um privilégio sem tamanho, Ana. Sou muito grata, por tudo.

Aos professores Célia Pedrosa, Leonardo Davino, André Capilé e Cassiana Cardoso pelas leituras cuidadosas e tão preciosas orientações, que me tornaram, sem dúvida, uma pesquisadora mais rigorosa.

À Ana Lúcia Oliveira, minha orientadora do outro século, minha gratidão pelo carinho, pela paciência e pelo incentivo. Devo muito a você, Ana.

À Patrícia Chiavazzolli, Rodrigo Marques e Patrícia Bastos, os três amigos que me acompanharam, de mãos dadas, até aqui, escutando minhas lamentações, lendo poemas, me ensinando o caminho das pedras. Vocês são minhas joias preciosas.

À Laura do Carmo, minha primeira orientadora, na Casa de Rui Barbosa, pela generosidade sem fim. Foi você quem falou, “vai lá e escreve”. Não vou esquecer nunca.

Ao Felipe, ao Paulo, ao Ghabriel, ao Fernando e à Rebecca por terem estudado comigo para a prova de seleção do mestrado. Sobretudo ao Felipe, muito obrigada.

Aos companheiros da Uerj tão queridos: Hilda, Samuel, Diego, Glauber e Rodrigo.

Aos meus amigos de outras instâncias, que me acudiram em tantos momentos: Luiza, Isabel, Adriana, Fernanda, Julya, Augusto, Aline.

Ao meu companheiro, Marcelo, por garantir um lar harmonioso, por desenhar enquanto eu escrevo, por partilhar esse caminho, com nossos gatinhos amados, Tom, Brisa e Amora.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que transformou a minha vida, e àqueles e àqueles que lutam por uma educação emancipatória para todas as pessoas.

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

A mulher  
O corpo  
O corpo da mulher  
O corpo de ideias da mulher  
O corpo de imagens da mulher  
Há mulheres  
Há mulheres que pensam o corpo  
Há mulheres que pensam o próprio corpo  
Há mulheres que pensam através do corpo  
Há mulheres que pensam para o corpo  
Há mulheres que pensam a partir da ideia de corpo  
Há mulheres que pensam a partir do corpo da ideia  
Há mulheres que pensam a partir do corpo da imagem  
Há mulheres que pensam  
A mulher

Lenora de Barros, “Há mulheres/ *There are women 59*” (2005),

Da série “Não quero nem me ver

## RESUMO

OLIVEIRA, Carla dos Santos e Silva. **Sobre perfurações e deslocamentos:** um estudo de algumas produções artísticas de mulheres na contemporaneidade. 2022. 145 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Esta dissertação parte, a princípio, da identificação de determinado ímpeto violento presente em diversas manifestações artísticas produzidas por mulheres, cujas temáticas tratam, de alguma forma, de impasses que se apresentam à contemporaneidade. Essa constatação, materializada na insistência da ideia de perfuração, será contraposta com certo caráter propositivo que constitui essas obras, considerando as ferramentas e os artifícios utilizados pelas poetisas/artista analisadas. Em um segundo nível, será inquirida a questão do deslocamento nessas produções sob vários aspectos: a mobilidade dentro das categorias “nacional”, “mulher” e “mulher negra”; o trânsito dos poemas, entre fronteiras e suportes; a circulação pelas ruas da cidade colérica; e a caminhada em direção ao outro. Nessa proposição, serão examinados os livros de poesia *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas; *O martelo*, de Adelaide Ivánova; *Use o alicate agora* (com alguns poemas publicados de forma independente), de Natasha Felix; *O coice da égua*, de Valeska Torres; e *Onde estão as bombas*, de Tatiana Pequeno. E, nas artes visuais, será esquadrihada a concepção de sutura no trabalho de Rosana Paulino.

Palavras-chave: Poesia contemporânea. Artes visuais. Mulheres.

## ABSTRACT

OLIVEIRA, Carla dos Santos e Silva. **On perforations and displacements:** a study on a few artistic productions by women in current times. 2022. 145 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This thesis stems from, at first, the recognition of a certain violent impulse present in several woman-made artistic manifestations whose topics deal, in a way, with impasses that present themselves to our current times. This realization, materialized in the persistence of the idea of perforation, shall be set against a certain propositional aspect that constitute such works, taking into account the tools and devices utilized by the poets/artists in analysis. On a second level, the matter of displacement in these productions shall be inquired under several aspects: the movability within the categories of “national”, “woman” and “black woman”; how the poems transit between borders and supports; the circulation around the streets of the choleric city; and the outing towards an other. In this proposition, the following poetry books will be examined: *Um útero é do tamanho de um punho*, by Angélica Freitas; *O martelo*, by Adelaide Ivánova, *Use o alicate agora* (and a few independently published poems), by Natasha Felix; *O coice da égua*, by Valeska Torres; and *Onde estão as bombas*, by Tatiana Pequeno. In visual arts, we shall examine the concept of “suture” in Rosana Paulino’s work.

Keywords: Contemporary Poetry. Visual Arts. Women.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – “Fruto estranho: Adelaide Ivánova” (2017) .....	38
Imagem 2 – “Marca registrada” (1975) .....	54
Imagem 3 – “Considerações sobre a higiene íntima” (2020) .....	68
Imagem 4 – “Considerações sobre a higiene íntima” (2020) .....	69
Imagem 5 – “Assentamento” (2017) .....	72
Imagem 6 – “Assentamento” (2017) .....	74
Imagem 7 – “Musa paradisíaca” (2018) .....	76
Imagem 8 – “¿História natural?” (2014) .....	78
Imagem 9 – “Sem título” (2006) .....	79
Imagem 10 – “Rainhas”, “Operárias” e “Soldados” (2006) .....	82
Imagem 11 – “Soldado” (2006) .....	82
Imagem 12 – “Tecelãs” (2003) .....	83
Imagem 13 – “Assentamento” (2012) .....	85
Imagem 14 – “A permanência das estruturas” (2017) .....	88
Imagem 15 – “Bastidores” (1997) .....	90
Imagem 16 – “Parede da memória” (1994-2015) .....	91
Imagem 17 – “Parede da memória” (1994-2015) .....	92
Imagem 18 – “Atenção ao usar a creolina pois é um produto tóxico” (2019) .....	104
Imagem 19 – “Sem título” .....	136

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>APRESENTAÇÃO DAS POETAS E ARTISTA</b> .....	17
<b>1 PENÉLOPES ZOMBETEIRAS E AS JORNADAS PELO REAL</b> .....	19
1.1 Angélica Freitas e o “punho errante” .....	19
1.2 O martelo como mordida em Adelaide Ivánova.....	32
1.3 Uma mulher limpa canta “if I had a hammer” (relato da minha jornada) .....	44
<b>2 CORTE E SUTURA</b> .....	52
2.1 O alicate de Natasha Felix e a política do gozo .....	52
2.2 O refazimento da memória nas agulhas de Rosana Paulino .....	70
2.3 Felix e Paulino: cerzindo identidades .....	85
<b>3 JÚBILO E TERROR: O EMBATE COM A ALTERIDADE</b> .....	93
3.1 O poema-coice de Valeska Torres .....	93
3.2 Tatiana Pequeno lança bombas .....	107
3.3 Torres e Pequeno: os estilhaços do outro .....	124
<b>CONCLUSÃO</b> .....	132
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	138

## INTRODUÇÃO

Não vai longe/ seu pensamento cortado ao meio pela  
ferrugem/ das tesouras. É um mito sem asas, condicionado/  
às fainas da lareira. Seria um cântaro de barro afeito/ a  
movimentos incipientes sob tutela./ Ergue a cabeça por  
instantes e logo esmorece por força/ de séculos pendentes.  
Ao remover entulhos/ leva espinhos na carne.  
Henriqueta Lisboa, “Modelagem/ Mulher”<sup>1</sup>

Primeiramente, é importante que eu relate o início do percurso, entre texto e corpo, até percebê-los indissociáveis em meu trabalho. Antes mesmo da entrada na graduação em Letras, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, o interesse pela produção e crítica de poesia contemporânea me mobilizava muito e, por isso, acompanhava com entusiasmo a revista *Modo de Usar & Co.*<sup>2</sup>. Dessa forma, quando do ingresso na minha terceira iniciação científica, sob a orientação da professora Ana Chiara, o referido periódico foi eleito como objeto de estudo; e, posteriormente, seguiu como cerne de uma proposta de investigação em torno de sua curadoria na seleção para o mestrado, na mesma instituição. Essa seria uma tentativa de estabelecer algum pensamento sobre a cena poética da atualidade – no que diz respeito às temáticas, vozes, dicções etc. –, movendo o que pertencia ao reino do afeto para a instância acadêmica.

Entretanto, no primeiro semestre do curso, já transcorrido durante a pandemia de COVID 19, com a particular tragédia brasileira, outras inquietações se sobrepuseram. A necessária contenção dos corpos, que gerou dos mais diversos infortúnios, impôs-se como uma reflexão, juntamente com os textos de pensadores acerca dessa circunstância excepcional. As incertezas eram muitas: “a mutação tomaria a forma de uma cristalização da vida orgânica, de uma digitalização do trabalho e do consumo” (PRECIADO, 2020)? E, mais, como indagou Paul B. Preciado, estaríamos a caminho de um mundo estacionário, em que o desejo se encontra fadado à desmaterialização?<sup>3</sup>

Quando me deitei, o mundo estava próximo, coletivo, viscoso e sujo. Quando saí do leito, tinha se tornado distante, individual, seco e higiênico. A partir de então, teríamos acesso a formas de consumo digitais sempre mais excessivas, mas os

<sup>1</sup> Em LISBOA, 1985, p. 542.

<sup>2</sup> Periódico veiculado entre 2007 e 2017, editado pelos poetas Angélica Freitas, Fabiano Calixto, Marília Garcia e Ricardo Domeneck.

<sup>3</sup> “A conjuração dos *losers*”, de Paul B. Preciado, na *Revista Quatro cinco um*.

nossos corpos, os nossos organismos físicos, seriam privados de todo contato e de toda vitalidade. [...] Sobreviveríamos, mas sem toque, sem pele [?] (PRECIADO, 2020).

Em meio a essas especulações, acompanhava, por outro lado, como os artistas tentavam reorganizar suas atividades, nesse contexto absolutamente precário, de acúmulo de turnos de trabalho, especialmente no caso das mulheres e mães, cujos corpos eram ainda mais sobrecarregados. Por fim, influenciada pelas disciplinas realizadas no mestrado com as professoras Andréa Werkema, Agnes Rissardo e Giovanna Dealtry, que inseriram a crítica literária produzida por mulheres e o pensamento sobre a circulação dos corpos na cidade, e pela leitura de *Use o alicate agora*, da poeta Natasha Felix, cuja escrita se apresenta como corpo (“a escrita é o meu corpo”<sup>4</sup>), deliberei, então, que começaria um outro processo de pesquisa.

Àquela altura, integrava o corpo curatorial da *revista garupa* e lá mesmo comecei minha investigação: nas duas chamadas públicas nas quais estive envolvida, a equipe notou algumas marcações de gênero presentes nas obras enviadas para as seleções. Na última curadoria, realizada durante a pandemia, por exemplo, foi observado que os trabalhos de autoria de mulheres e de outras dissidências tinham um caráter mais afirmativo e aberto ao acaso, ao passo que os produzidos por homens eram mais desesperançosos. Compareceram, além disso, questões relacionadas ao enclausuramento dos sujeitos poemáticos femininos, com temáticas que incluíam espaços domésticos, enquanto muitos artistas homens se apropriavam de assuntos de cunho macropolítico. Essa foi uma percepção que causou incômodo ao corpo curatorial, que tinha uma compreensão de gênero ligada à teoria da performatividade<sup>5</sup>, o que fazia com que buscássemos evitar essencialismos.

Esse incômodo foi fundamental para que eu retornasse a um trabalho realizado no início da pós-graduação, no qual me dediquei a observar publicações de livros de poesia escritos por mulheres nos últimos anos, colecionando títulos que carregavam determinada carga negativa, tais como: *A primavera das pragas* (7letras, 2019), de Ana Carolina Assis;

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://medium.com/@natashafelix>. Acesso em: 06 set. 2022.

<sup>5</sup> Tal afirmação diz respeito à ideia de que o gênero é construído performativamente (BUTLER, 2020), ou seja, trata-se de uma categoria que é moldada por práticas discursivas. No entanto, creio ser mais interessante, para este estudo, pensar no momento em que a fraqueza dessas normas é revelada, pois, “embora existam discursos autoritários sobre o gênero – a lei, a medicina e a psiquiatria [...] –, e eles busquem lançar e manter a vida humana de acordo com termos generificados distintos, nem sempre conseguem conter os efeitos dos discursos de gênero que praticam. Além disso, verifica-se que não pode haver reprodução de normas generificadas sem a representação corporal dessas normas, e quando esse campo de normas se rompe, mesmo que provisoriamente, vemos que os objetivos estimuladores de um discurso regulatório, como ele é representado corporalmente, têm consequências nem sempre previstas, abrindo caminhos para formas de viver o gênero que desafiam as normas de reconhecimento predominantes” (BUTLER, 2019, p. 38-39).

*Aos outros só atiro o meu corpo* (Urutau, 2019), de Maria Isabel Iorio; *Bigornas* (Editora 34, 2018), Yasmin Nigri; *Madame Leviatã* (Macondo, 2020), de Rita Isadora Pessoa; *O coice da égua* (7letras, 2019), de Valeska Torres; *O crise* (Urutau, 2016), de Liv Lagerblad; *O martelo* (garupa, 2017), de Adelaide Ivánova; *Onde estão as bombas* (Macondo, 2019), de Tatiana Pequeno; *Não* (Patuá, 2016), de Bruna Mitrano; *Um rojão atado à memória* (7letras, 2019), de Estela Rosa; *Um útero é do tamanho de um punho* (Cosac Naif, 2012) e *Canções de atormentar* (Companhia das Letras, 2021), de Angélica Freitas; *Use o alicate agora* (Macondo, 2018), de Natasha Felix; *Vingar* (7Letras, 2021), de Danielle Magalhães etc.

Somei a essas reflexões algumas questões irrompidas no prefácio da antologia *As 29 poetas hoje* (Companhia das Letras, 2020), lançada em 8 de março de 2020, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda. A primeira observação se refere à decisão de selecionar apenas poetas mulheres para integrar a antologia. No texto, a curadora elucida que o protagonismo das mulheres se revelou indeclinável<sup>6</sup>, sobretudo após as marchas de 2013<sup>7</sup>, os protestos de 2015 contra a revogação do PL 5069/2013 – que entravava a faculdade de aborto legal em caso de estupro<sup>8</sup> – e a eclosão da quarta onda feminista, concomitante a tais movimentações. Para ela, essa centralidade nas contestações políticas, denominada de “o levante feminista jovem”, “em um momento de alta voltagem conservadora” (HOLLANDA, 2021, p. 25), ressoa, ainda que nem sempre objetivamente, na produção de poesia na contemporaneidade, o que corrobora a perspectiva privilegiada pelo volume. No entendimento de Buarque de Hollanda, porém, não se trata de atribuir ao recorte eleito uma etiqueta de “feminista”, mas, sim, de pensar “uma poética que passa a ser modulada por uma nova consciência política da

---

<sup>6</sup> Na *live* de apresentação da obra, a curadora assevera que esse protagonismo diz respeito tanto a premiações quanto a um caráter quantitativo, afirmação de difícil comprovação. A meu ver, há que se pontuar, como lembra Josefina Ludmer (2013), que todo o campo cultural (e literário) é econômico, e todo o campo econômico é cultural (e literário). Nesse sentido, diferentemente da primeira antologia *26 poetas hoje*, em que o critério ficou restrito a afinidades eletivas, em *As 29 poetas hoje*, a escolha por um viés identitário passa, também, por uma demanda mercadológica. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=BJ8Sz71BYXA&t=1575s&ab\\_channel=LivrariaMegafauna](https://www.youtube.com/watch?v=BJ8Sz71BYXA&t=1575s&ab_channel=LivrariaMegafauna). Acesso em: 06 set. 2022.

<sup>7</sup> As marchas de 2013, segundo a socióloga Ângela Alonso, foram um “ciclo de protestos, com vários movimentos simultâneos, cada um com sua agenda e ativismo próprio”. Para a teórica, a questão moral esteve em centralidade, não só em relação ao “mensalão”, mas também no que se refere ao corpo da mulher, no caso da luta pela descriminalização do aborto pelas feministas: “A rua se movimentou a favor e contra, e o governo recuou”. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/noticias/as-tendencias-politicas-que-levaram-as-manifestacoes-de-junho-de-2013>. Acesso em: 11 out. 2022.

<sup>8</sup> A revogação do PL 5069/2013, ocorrida em 2015, atravancava o aborto legal em caso de estupro. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2015/10/23/politica/1445557952\\_906110.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/10/23/politica/1445557952_906110.html)>. Sobre os protestos: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/10/mulheres-voltam-protostar-contraprojeto-de-lei-de-eduardo-cunha.html>. Acesso em: 31 maio 2022.

condição da mulher e do que essa consciência pode se desdobrar em linguagens, temáticas e dicções poéticas” (HOLLANDA, 2021, p. 24).

Um segundo prenúncio no que tange à escrita de mulher no prefácio diz respeito a uma urgência que aparece quando Buarque de Hollanda detecta determinado “ethos comum (sem falar de certa dor comum)” (HOLLANDA, 2021, p. 31) e “o enfrentamento sistemático do cotidiano, dos desejos e dos custos de ser mulher [...]” (HOLLANDA, 2021, p. 26). Nesse encadeamento, o corpo prorrompe como um dos aspectos medulares para as poetisas na contemporaneidade.

Nesse contexto, o corpo e sua fala ganham terreno progressivamente: o corpo – seus sentidos, seu alcance – se expressa sem muitas voltas, numa dicção direta, talvez até agressiva, mas sempre procurando novos instrumentos de linguagem, métodos criativos, a garganta profunda da poesia (HOLLANDA, 2021, p. 26-27).

De posse de todos esses apontamentos, com especial atenção à tomada do protagonismo no âmbito político pelas mulheres e a assunção das temáticas do corpo, debruçei-me sobre alguns dos títulos colecionados anteriormente, cujos empenhos se manifestam na tarefa de inquirir seu próprio tempo, com a finalidade de fazer uma investigação mais minuciosa em torno desse atributo violento encontrado em suas matrizes. Ratificando o desejo de estabelecer um pensamento acerca da produção contemporânea de poesia, seria possível captar, ainda que com a precariedade da palha de aço no topo da haste metálica, algum tipo de diálogo sobre as encruzilhadas que se impõem à vida na quadra de tempo atual? A minha hipótese, a partir da observação de diversos trabalhos de autoria de mulheres, publicados em algumas das principais editoras brasileiras, indica que sim.

Em um primeiro recorte, deparei-me com a insistência da ideia de perfuração, que começava, de imediato, pela presença de determinadas ferramentas – como o punho e o martelo, por exemplo –, cuja ação consistia na transfixação, nos próprios nomes das obras, em alguns casos. No entanto, para além da confirmação de um possível ímpeto destruidor, o meu exame se prolongou para a identificação de possíveis contribuições, não só no que concerne aos discursos de enfrentamento do androcentrismo branco, mas, também, em termos de linguagem, mediante os artifícios dos quais as autoras lançam mão em seus trabalhos. Em um segundo nível, julguei proveitoso averiguar um outro aspecto – o deslocamento –, partindo, de início, do fato de algumas poetisas, por serem migrantes, colocarem em xeque as concepções convencionais de nacionalidade em seus poemas. Em seguida, estendi essa perscrutação para outros espectros: o movimento que esgarça as categorias “mulher” e “mulher negra”; o

trânsito dos poemas, entre fronteiras e suportes; a circulação pelas ruas da urbe violenta; e, por último, o trajeto em direção ao outro.

O primeiro capítulo “Penélopes zombeteiras e as jornadas pelo real”, que tem como disparador a figura mítica de Penélope e a noção de imobilidade tradicionalmente relacionada ao feminino, se ocupará das obras *Um útero é do tamanho de um punho* e *O martelo*, de Angélica Freitas e Adelaide Ivánova, respectivamente, dedicando-se à análise dos jogos de linguagem e do humor causticante empregados pelas poetisas no tratamento de temas relacionados ao corpo da mulher. Na seção 1.1, “Angélica Freitas e o punho errante”, a imagem do “punho errante”, que substitui a antiga concepção hipocrática do “útero errante”, será associada à comicidade nonsense da poeta, servindo como sustentação no estudo dos poemas que compreendem discussões sobre o direito reprodutivo, além de indagações acerca das categorias “mulher” e “nacional”. O aparato teórico, neste segmento, contemplará alguns textos de Josefina Ludmer em torno do conceito de “realidadeficção”, entre outras obras. Em seguida, a partir da afirmação de Adelaide Ivánova – “[O martelo] é como se fosse uma mordida” (IVÁNOVA, 2016)<sup>9</sup> – e na companhia de Tamara Kamenszain, com o texto “Testemunhar sem metáfora”, a seção 1.2, “*O martelo* como mordida em Adelaide Ivánova”, terá como objetivo investigar de que maneira Ivánova segura o real nos dentes em seus poemas. O intuito, também, será observar como a autoironia e o esgrimir entre significantes e significados, atributos dessa poesia, comportam-se no enfrentamento de tópicos ultraviolentos e duros, como o estupro e a imigração. Para finalizar, o segmento 1.3, “Uma mulher limpa canta *“if I had a hammer”*”, apresentará uma breve leitura das obras supracitadas, refletindo sobre o tema da violência contra mulher em manifestações artísticas da contemporaneidade e apontando algumas afinidades e dessemelhanças nas obras das duas poetisas estudadas no capítulo.

Natasha Felix e Rosana Paulino conduzirão o segundo capítulo desta dissertação, “Corte e sutura”, demonstrando como são subvertidas as premissas do que se compreende como “feminino” em suas práticas artísticas, na linguagem manuseada e na escolha de seus temas, respectivamente, deslocando os sentidos usuais de “mulher” e “mulher negra”: em Felix, com a entrada em cena de um erotismo violento; em Paulino, com a interpelação de estereótipos. Para iniciar, agulhas, tesoura, alicate, unhas: a seção 2.1, “O alicate de Natasha Felix e a política do gozo”, ambiciona trazer algumas reflexões sobre como essas ferramentas desestabilizam contextos dentro da poesia, fazendo brotar nela um prazer incômodo. Dentre

---

<sup>9</sup> Em “Um livro como uma mordida”, no *Suplemento Pernambuco*.

as referências bibliográficas utilizadas neste segmento, serão encontradas o *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*, (n-1 edições, 2017), de Paul B. Preciado, *O prazer do texto* (Editora Perspectiva, 1987), de Roland Barthes etc. A escolha de Rosana Paulino, artista visual cuja atuação é incansável na pesquisa da representação do corpo negro na história da arte, não sendo, portanto, um nome da poesia contemporânea, integra este estudo por seu trabalho possuir uma carga poética considerável para as discussões pretendidas no capítulo. O intuito, no segmento 2.2, “O refazimento da memória nas agulhas de Rosana Paulino”, será mostrar como suas técnicas artísticas, como a costura/sutura, atuam sobre corpos e subjetividades, no tratamento da temática da negritude. Entre as referências bibliográficas estarão “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, de Lélia González, e *Dramatização dos corpos – Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina* (Intermeios, 2015), de Luana Saturnino Tvardovskas etc. A seção 2.3, “Felix e Paulino: cerzindo identidades”, se concentrará na averiguação de alguns trabalhos das referidas artistas que guardam proximidade entre si, como a série de poemas “identidade”, da poeta Natasha Felix – que também trabalha com a temática da negritude –, e obras de Rosana Paulino, como “Bastidores” e “Parede da memória”. A referência teórica, neste ponto, será *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano* (Cobogó, 2019), de Grada Kilomba.

Tendo em mente o dizer de Silviano Santiago sobre a transitividade da palavra poética<sup>10</sup> e a afirmação de Silvina Rodrigues Lopes, para quem “toda literatura [...] é, ao mesmo tempo, júbilo e terror” (LOPES, 2012, p. 78), ficará a cargo deste terceiro capítulo, “Júbilo e terror: o embate com a alteridade”, circundar, nas obras das poetisas Valeska Torres, em *O coice da égua*, e Tatiana Pequeno, em *Onde estão as bombas*, os seguintes temas: a violência urbana, a mulher em trânsito nas ruas das periferias; a tensão de classes, a poeta defronte à desigualdade entre estratos sociais; e a degradação da vida versus o afincamento do amor. Com enfoque em tempos embrutecidos, o Brasil pós-2013, o objetivo será examinar os recursos poéticos utilizados por Torres e Pequeno, na tentativa de representação dessa brutalidade. A poesia, que circula à mercê da própria sorte em uma cidade colérica, ocupará a seção 3.2, “O poema-coice de Valeska Torres”, que confrontará essa escrita marcada pela precariedade e pela exaustão, na intenção de compreender como a obra *O coice da égua* expressa seu desejo de descrever o mundo como ele é. A fundamentação teórica da seção girará em torno de *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia* (Civilização Brasileira, 2019), de Judith Butler. A seção 3.2,

---

<sup>10</sup> “A linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o outro” (SANTIAGO, 2019, p. 400).

“Tatiana Pequeno lança bombas”, investigará como a poesia de Tatiana Pequeno elabora a questão da violência, fator inaugural na constituição do Brasil e em sua própria vivência, no livro *Onde estão as bombas*, em que sujeitos localizados dentro de uma clave subjetiva subalternizada se movem e se encontram sobreviventes, entre tiros e bombas. No referido segmento, a obra lida contiguamente à poesia de Pequeno será *Viver uma vida feminista* (Ubu editora, 2022), de Sarah Ahmed. Por fim, o segmento 3.3, “Torres e Pequeno: os estilhaços do outro”, disporá as duas poetisas, Torres e Pequeno, lado a lado, acompanhando seus passos em direção ao outro em seus poemas, entre o desejo de contágio e a reivindicação do amor, contando com a contribuição de Luciana di Leone, em *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea* (Rocco, 2014).

## APRESENTAÇÃO DAS POETAS E ARTISTA

### **Adelaide Ivánova**

Adelaide Ivánova (1982) é jornalista, fotógrafa e tradutora, nascida em Recife. Publicou os livros *autotomy (...)* (Pingado-Prés, 2014); *Polaroides* (Cesárea, 2014; Edições Macondo, 2019); *13 nudes* (Edições Macondo, 2019), *O martelo* (Douda correria, 2014; garupa, 2017); e *Chifre* (Edições Macondo, 2021). Ganhou o Prêmio Rio de Literatura, em 2018, com *O martelo*. Integra a antologia *As 29 poetas hoje* (Companhia das Letras, 2021). Hoje, vive em Berlim.

### **Angélica Freitas**

Angélica Freitas (1973) é poeta e tradutora, nascida em Pelotas. É autora de *Rilke Shake* (Cosac Naif, 2007), *Um útero é do tamanho de um punho* (Cosac Naif, 2012; Companhia das Letras, 2017) e *Canções de atormentar* (Companhia das Letras, 2020) – que, originalmente, era uma performance elaborada com a multiartista Juliana Perdigão. É vencedora do Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte, em 2012, com *Um útero é do tamanho de um punho*. Atualmente, reside em Berlim.

### **Natasha Felix**

Natasha Felix (1996) nasceu em Santos. É poeta e performer. Publicou os livros *Use o alicate agora* (Edições Macondo, 2018) e *9 poemas* (Las Hortensias, 2019), na Argentina. Integra algumas coletâneas poéticas, como *Ato poético – Poemas pela democracia* (Oficina Raquel, 2020), *Nossos poemas conjuram e gritam* (Quelônio, 2019) e *As 29 poetas hoje* (Companhia das Letras, 2021). Em sua trajetória há, ainda, projetos como Instrumental Poesia (Sesc Paulista) e Black Poetry (Sesc Ipiranga), que são parte de sua pesquisa acerca da poesia falada e das experimentações sonoras e corporais. Felix mora no Rio de Janeiro.

### **Rosana Paulino**

Rosana Paulino (1967) é nativa da cidade de São Paulo. Artista visual, pesquisadora e educadora, destaca-se por fazer da imagem impressa um meio estruturador de seu pensamento visual, desdobrando-a em diferentes linguagens. Desde os anos 1990, investiga questões que eram pouco discutidas no cenário artístico brasileiro, como a representação dos corpos negros na história da arte e a posição da mulher negra na sociedade brasileira, entre outros temas. Possui obras em museus como Museu de Arte Moderna de São Paulo; Pinacoteca do Estado

de São Paulo; Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; University of New Mexico Art Museum, New Mexico e Museu Afro-Brasil.

### **Tatiana Pequeno**

Nascida no Rio de Janeiro, Tatiana Pequeno (1979) tem os seguintes livros publicados: *réplica das urtigas* (Oficina Raquel, 2009), *Aceno* (Oficina Raquel, 2014), *Onde estão as bombas* (Edições Macondo, 2019) e *Tocar o terror* (Cult editora, 2022). Trabalha como professora de literatura, além de pesquisar a relação entre corpo, gênero, sexualidades e as literaturas de língua portuguesa.

### **Valeska Torres**

Valeska Torres (1996) é natural do Rio de Janeiro. Poeta, escritora, performer, educadora e editora, foi publicada em diversas antologias, entre elas *As 29 poetas hoje* (Companhia das Letras, 2021), e em fanzines e plataformas digitais no Brasil, Argentina, Paraguai e Venezuela. É autora de *O coice da égua* (7Letras, 2019) e *Plutônio-239* (7Letras, 2022).

## 1 PENÉLOPES ZOMBETEIRAS E AS JORNADAS PELO REAL

isto obviamente não é/ um poema é uma condição mental/ e meu corpo redimensionado também não é/ mais um corpo e as odisseias todas/ deixaram/ cicatrizes que antecedem feridas/ mas sem mais/ odisseias sem mais/ ulisses sem mais/ odisseias porque não há/ penélope alguma  
Bianca Zampier, “Penélope deixa Ítaca”, *revista garupa*, n.10<sup>11</sup>

### 1.1. Angélica Freitas e o “punho errante”

O que cabe em um útero?

Considerai a imensidade de Deus, e vereis até onde chega, e se estende o significado desta pequena, ou desta grande palavra: In útero. [...] Mas ó grandeza sobre todas as grandezas, ó milagre sobre todos os milagres o do ventre virginal de Maria! Não se diga já que a imensidade de Deus não tem circunferência, pois o ventre de Maria, assim como Deus é imenso, O concebe todo dentro em si, assim como é imenso, O compreende, assim como é imenso, O cerca (VIEIRA, 2013, p. 376-377).

Na quadra de tempo em que Antônio Vieira escreveu o “Sermão de Nossa Senhora do Ó” – a Contrarreforma –, a prática discursiva tencionava um severo controle do imaginário, litigado por uma instituição em crise. A Igreja Católica, portanto, esmerava-se na educação dos sentidos de seus fiéis, o que, conseqüentemente, consistia na depreciação do corpo e no encômio do espírito; e a arquitetura sermonística era parte primordial desse esforço. Na célebre pregação, Maria, mulher eleita para gerar o filho de Deus, possuía um útero que continha a imensidão do universo, e esse órgão, então sacralizado – separado de seu uso comum, na definição de Giorgio Agamben<sup>12</sup> –, fazia parte de um sistema alegórico engenhoso, unido ao círculo, ao ó, ao globo e à hóstia, com a finalidade de deleitar e capturar os ouvintes. O que cabe em um útero? Há que se repetir a pergunta tendo em mente um mundo cuja grande crença fora erigida sobre uma aporia – a concepção do filho de Deus

<sup>11</sup> A revista ainda não foi lançada.

<sup>12</sup> “Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser vendidas nem dadas como fiança, nem cedidas em usufruto ou gravadas de servidão” (AGAMBEN, 2007, p. 58).

desprovida de ato sexual. Um mundo em que a proibidade do corpo da mulher, com a sedimentação do cristianismo, passa a ser adjudicada pela fé cristã, segundo os preceitos marianos de santidade.

Angélica Freitas, em *Um útero é do tamanho de um punho*, tomou para si a indagação, fruto de uma diligência primeira que dizia respeito ao esquadramento do que é ser mulher: “ah, Adelaide, eu entendo poesia como investigação. [...] Queria escrever um livro que pensasse o que é ser mulher. Não havia esse livro. Eu queria ler um poema sobre aborto. Não havia esse poema” (FREITAS in IVÁNOVA, 2017)<sup>13</sup>. Talvez não seja factível asseverar a ausência de um livro de poesia sobre a condição da mulher (e o aborto) até a publicação do projeto de Freitas, mas não existem dúvidas acerca da importância dessa inquirição<sup>14</sup>. O útero, como será visto adiante, dessa vez, se apresenta dessacralizado, assumindo sua natureza estritamente mundana – supostamente do tamanho de um punho fechado –, no entanto, ainda assim, abarcando “tanta coisa”. E incomodando.

Ah, esta semana a Heloisa me mandou a capa do meu livro! Que emoção. Deve sair aí por outubro, acho. E o título ficou aquele mesmo: *Um útero é do tamanho de um punho*. Já me perguntaram se tem a ver com *fisting* (!). Não, não, pelo amor de Buda. É uma frase que li na internet há uns quatro anos, quando estava pesquisando textos sobre o corpo da mulher. Encontrei um que lá pelas tantas dizia: “um útero é do tamanho de um punho fechado”. Fiquei pensando que é desse tamanho mas cabe tanta coisa ali... Cabem faculdades de direito, de medicina, cabem igrejas inteiras... Acabei escrevendo um poema de cinco páginas. [...] Acho que muitos dos meus amigos e amigas não gostaram do título. Talvez a palavra útero incomode. Mas tudo bem, porque incomodar é bom. Já reparou que os títulos dos livros de poesia são quase todos muito sérios e chatos? (FREITAS, 2012)<sup>15</sup>

Primeiramente, é fecundo trazer à baila que, para Freitas, a escrita sempre foi um modo de fincar os pés no mundo, como se a arribação fosse o seu movimento natural<sup>16</sup>: em algum momento da vida adulta, a poesia, que a acompanhava desde a infância, uniu-se à sua atividade de repórter da editoria “Cidade”, o que explica a argúcia de seus versos. Além disso, é possível dizer que houve duas experiências disparadoras da referida obra que se deram a

<sup>13</sup> “Como age, pensa e o que é uma mulher?”, de Adelaide Ivánova, no *Suplemento Pernambuco*. As referências bibliográficas completas se encontram ao final da dissertação.

<sup>14</sup> Mais detalhes sobre a repercussão do livro e sua posição de centralidade na poesia contemporânea serão comentados adiante. *Um útero é do tamanho de um punho* ganhou o Prêmio APCA, na categoria Poesia, em 2012. Disponível em: <https://rascunho.com.br/noticias/ricardo-lisias-vence-premio-apca-2012/>. Acesso em: 16 mar. 2022.

<sup>15</sup> “Correspondência”, de Angélica Freitas, no blog do Instituto Moreira Salles.

<sup>16</sup> “Resenha de *Um útero é do tamanho de um punho* mais entrevista com autora”, no canal “Bondelê” #18. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2C1-nWwR4zQ>. Acesso em: 04 maio 2022.

partir do trânsito da autora por diferentes lugares: a primeira circunstância significativa foi a sua mudança, por conta de um amor, para Argentina, onde passou a frequentar um coletivo feminista; a segunda se configurou em uma ida para a Cidade do México, quando atravessou o globo (morava em Amsterdã) para acompanhar uma amiga na realização de um aborto<sup>17</sup>.

Diante desse enquadramento, vale introduzir alguns textos de Josefina Ludmer, uma das ferramentas de que se pode dispor para ler os poemas de Angélica Freitas. De todas as noções enumeradas pela pesquisadora, parece primordial a concepção de uma literatura que se embrenha na realidade cotidiana, com o sentido de produzir presente, esvaziando-se de densidade para se ocupar de ambivalência – são manifestações literárias que “são e não são literatura, são ficção e realidade” (LUDMER, 2013, p. 128). São textos que se apropriam do testemunho, da autobiografia, da reportagem, da crônica, do diário etc., atravessando a realidade e o cotidiano, “na realidade do cotidiano, sendo que o cotidiano é a TV e os meios, os blogs, o e-mail, a internet. Produzem presente com a realidade cotidiana e essa é uma de suas políticas” (LUDMER, 2013, p. 129).

Portanto, pode-se encarar a obra de Angélica Freitas por meio da lógica de uma literatura que deixa de ser interna para se ater à “realidadeficção” da imaginação pública – aglutinadora de todos os restos das esferas do pensamento (político, econômico, cultural) –, como explica Josefina Ludmer, no texto *Lo que viene después*:

*La imaginación pública sería todo lo que circula en forma de imágenes y discursos; una red que tejemos y que nos envuelve, nos penetra y nos constituye. Y también una fuerza y un trabajo colectivo, que fabrica “realidad”. Para definir el presente, para poder hacer activismo cultural, pongo la literatura en lo público y la uso para ver algunas formas y movimientos de la imaginación pública, alguno de sus modos y formas de significar. Uso la literatura, que es lo que he aprendido a leer, para ver algo del presente y poder insertar allí mis acciones culturales (LUDMER, 2012, p. 2).*

Segundo a pesquisadora, a realidade do cotidiano não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista, de sua história política e social (a realidade separada da ficção), mas uma realidade produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências. “É uma realidade que não quer ser representada, porque já é pura representação [...]” (LUDMER, 2013, p. 129).

Agora, voltando ao refazimento do percurso inicial de *Um útero é do tamanho de um punho*, é possível compreender que a poesia de Freitas caminha em derredor dessa

---

<sup>17</sup> Informações também coletadas no texto supracitado de Adelaide Ivánova, no *Suplemento Pernambuco*.

“realidadeficção”, desembocando em uma encruzilhada entre uma prática que investe em um sujeito performativo e uma produção artística que não ignora o fato de se originar em um corpo de mulher. Para tratar da primeira bifurcação, defronta-se com o apontamento de Carlito Azevedo na orelha da primeira edição, em que Angélica Freitas é inscrita em uma tradição universal da antipoesia, ao lado de Nicanor Parra<sup>18</sup>, Susana Thénon<sup>19</sup> e Adília Lopes<sup>20</sup>. Segundo o crítico, para esses nomes, o poema seria um artifício poderoso a desfazer as arapucas “que o tempo dispõe à nossa frente o tempo todo”, como “a armadilha da identidade (sexual, política, nacional etc.)<sup>21</sup>, que nos quer sempre idênticos a nós mesmos, sem possibilidade de metamorfose” (AZEVEDO in FREITAS, 2012)<sup>22</sup>.

Uma amostra do que Azevedo destaca se encontra em “Argentina”, uma série de dez poemas que matutam o problema do gênero ao lado do impasse da nacionalidade. No primeiro da série, por exemplo, o eu do poema indica, de maneira jocosa, as “vantagens” de ser assimilado ao novo país, “ser sem resistência”, como poder desfrutar de uma massa barata de supermercado que “não tem igual”, não deixando de ressaltar uma “benesse” de ser brasileira: ter um passaporte verde que “vale cinco mil mangos” – “mangos que valem mais que a fruta nacional”. Nesse caso, há uma identidade que se constitui pela repetição de certos atos (performance)<sup>23</sup>: estar, comer e defecar na Argentina, além de ler o país como um grande livro.

se estou na argentina sou uma poeta argentina  
se leio a argentina como um grande livro, se como  
na argentina, se escrevo na argentina e defeco  
na argentina sou uma poeta argentina  
e não é que me esqueça ou que não me importe  
de ser brasileira  
meu passaporte verde vale cinco mil mangos  
no comércio de passaportes  
mangos que valem mais que a fruta nacional

<sup>18</sup> Poeta nascido no Chile, autor de obras como “Poemas e antipoemas”. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/36961>. Acesso em: 09 nov. 2022.

<sup>19</sup> Poeta nascida na Argentina. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2008/02/susana-thnon.html>. Acesso em: 09 nov. 2022.

<sup>20</sup> Poeta nascida em Portugal. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2009/12/adilia-lopes.html?q=ad%C3%ADlia+lopes>. Acesso em: 09 nov. 2022.

<sup>21</sup> Azevedo não menciona a palavra “gênero”. É possível dizer que, à época, embora a discussão em torno do tema não fosse incipiente, a distinção entre sexo e gênero não era um discurso consolidado.

<sup>22</sup> A citação foi retirada da orelha da primeira edição de *Um útero é do tamanho de um punho*.

<sup>23</sup> Optou-se por abordar o conceito de performance na segunda parte do capítulo, trabalhando-o com Ivánova, para dar um pouco mais de atenção à questão.

mas quando estou na argentina prefiro ser  
 uma poeta argentina  
 porque assim sou sem resistência  
 e não sinto falta do arroz porque aqui a massa  
 mesmo a mais barata no supermercado  
 não tem igual  
 (FREITAS, 2012, p. 75)

Após performar essa “argentinidade”, no primeiro verso da estrofe seguinte, no entanto, a voz enunciativa, diz que “se fosse argentina saberia preparar assados/ que são diferentes do churrasco” (FREITAS, 2012, p. 75), movendo-se entre as duas nacionalidades e fazendo troça de essencialismos.

*las mujeres suelen ser así*  
 e você tem que ser muito independente  
 ou estranha  
 para fazer um churrasco  
 e me parece que o churrasco sai mal  
 quando é muito pensado  
 e alguém pode dizer que voltei  
 feminista da argentina  
 ou será que eu tive muito tempo para pensar  
 nessas coisas que ninguém quer pensar  
 que é melhor que não se pense em nada  
 e que os churrascos sejam machos  
 como as saladas são fêmeas  
 a verdade é que não voltei da argentina  
 (FREITAS, 2012, p. 75-76)

No décimo poema da série, todo escrito em espanhol, é cabível conceber, para além do poema como corpo, todo tomado pela língua estrangeira, o corpo da poesia, composto pelo acúmulo de poetas. Nesses versos, Angélica Freitas convoca os poetas Cristian De Nápoli<sup>24</sup> Ricardo Zelarayán<sup>25</sup>, Lucía Bianco<sup>26</sup> e María Medrano<sup>27</sup>, aglutinando seus sobrenomes aos dela e de Susana Thénon, formando, então, uma poeta: “poeta argentina:// zelarayán de nápoli thenon/ bianco medrano e Freitas” (FREITAS, 2012, p. 80). Nos versos seguintes, porém, a voz enunciativa se contradiz – “freitas, no sos 1 poeta argentina// bueno, soy 1 poeta brasileña” (FREITAS, 2012, p. 80) –, voltando a aceitar a nacionalidade brasileira, na volubilidade característica dessa seção.

<sup>24</sup> Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2008/08/cristian-de-npoli.html>. Acesso em: 05 nov. 2022.

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.autoresdeconcordia.com.ar/autores/98/perfil>. Acesso em: 05 nov. 2022.

<sup>26</sup> Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2008/06/luca-bianco.html?q=luc%C3%ADa+bianco>. Acesso em: 05 nov. 2022.

<sup>27</sup> Disponível em: <https://www.emr-rosario.gob.ar/autor/maria-medrano/>. Acesso em: 05 nov. 2022.

No texto “*Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura*”, Ludmer discorre sobre o tópic da nacionalidade, marcando uma diferenciação entre seus encaminhamentos nas literaturas ditas autônomas e pós-autônomas. Para ela, na era pós-autônoma, os binarismos se encontrariam dissolvidos, o que resultaria no que a pesquisadora chama de uma “desdiferenciação das oposições internas”.

*El fin del ‘campo’ de Bourdieu, porque se borran, formalmente y en ‘la realidad’, las identidades literarias, que también eran identidades políticas. Y entonces puede verse claramente que esas formas, clasificaciones, identidades, divisiones y guerras solo podían funcionar en una literatura concebida como esfera autónoma o como campo, con oposiciones en su interior. Porque lo que dramatizaban era la lucha por el poder literario y por la definición del poder de la literatura. Esa lucha hoy ha concluido y el poder de la literatura ha cambiado de manos. Por eso puedo decir que el dispositivo de la autonomía: nación [identidades territoriales nacionales, editoriales nacionales], experimentación, modernización, se desarticula hoy (LUDMER, 2012, p. 4).*

Novamente em “*Lo que viene después*”, verifica-se uma observação sobre a ficção latino-americana que pode ser atinente à poesia. Ludmer caracteriza essas novas identidades como provisórias e diaspóricas, apontando o surgimento de um sujeito fronteiriço habitante de “ilhas urbanas”<sup>28</sup>: “*La imagen es la de un territorio con límites y con un subsuelo, habitado por personajes que forman comunidades diferentes de las nacionales (migrantes, freaks, travestis y muchos más)*” (LUDMER, 2012). Em poemas como “alcachofra”, da série “Uma mulher limpa”, é percebido um deslocamento dentro da categoria “mulher”, em que a autora de *Canções de atormentar* coloca elementos extravagantes em jogo, subvertendo o ideal de mulher – “amélia que era a mulher de verdade/ fugiu com a mulher barbada” (FREITAS, 2012, p. 24). Também na seção “3 poemas com o auxílio do *Google*” (FREITAS, 2012, p. 67-72), em que a poeta encadeia resultados de uma suposta pesquisa com as sentenças “a mulher vai”, “a mulher pensa” e “a mulher quer”, dá-se a dilatação do significante “mulher”, por meio da mobilidade entre os significados encontrados nessas buscas.

Embora surja na seção “Mulher de”, no poema “mulher depois”, uma mulher transgênero, “pois agora virei mulher/me opere e virei mulher” (FREITAS, 2012, p. 35), e na série “A mulher é uma construção”, em um poema homônimo, haja uma personagem “binária

<sup>28</sup> Ilha urbana – “um tipo específico de significação” – pode ser compreendida como “uma forma transversal de sociedade porque mescla, no mínimo, duas classes [...]; a mistura social é o centro da narrativa e do ‘procedimento universal’. De fato, o território é constituído nas ficções quando se rompe a homogeneidade social e se produz essa contaminação. É constituído a partir de fora, quando a subjetividade central (que pode se fragmentar e abarcar muitos personagens, torna-se plural, dividir, dispersar em posições diferentes ou esvaziar), empurrada por uma necessidade ou uma força cega (acidente-enfermidade-pestes-fome-sonho-sexo), cruza a fronteira, que representa o limite da ilha [...]. Cruza, entra e fica ali por um tempo, o tempo da ficção” (LUDMER, 2013, p. 119).

e azul” (FREITAS, 2012, p. 45), no segundo poema do segmento “Argentina”, a presença da dicotomia homem e mulher é mantida, ainda que de forma irônica: “os churrascos são de marte/ e as saladas são de vênus/ me dizia uma amiga que os churrascos/ cabem aos homens porque são feitos/ fora de casa/ às mulheres as alfaces/ às alfaces as mulheres” (FREITAS, 2012, p. 76). No quarto poema da mesma série, essa oposição se desloca, também debochadamente, para uma fórmula de múltipla escolha ofensiva à mulher: “com base no texto publicado, pode-se dizer que joanna newson:// a. ( ) é um bom pedaço de bife/ b. ( ) é uma salada de agrião” (FREITAS, 2012, p. 77).

Tendo em vista a produção atual de poesia publicada no Brasil nas grandes editoras, pode-se afirmar que boa parte dela, ainda, privilegia a representação de um sujeito que caminha em derredor de um certo contorno no que diz respeito à categoria “mulher”, não comportando todos os desdobramentos das discussões que acontecem desde os anos 90, por meio de fundamentações como as de Judith Butler ou de Paul B. Preciado<sup>29</sup>, que vêm alargando o entendimento acerca do tema e multiplicando o seu repertório. No entanto, além de *Um útero é do tamanho de um punho*, há algumas obras que buscam desconstruir a ideia de identidade singular, trazendo fluidez e elementos subversivos para o debate, como *07 notas sobre o apocalipse ou poemas para o fim do mundo* (garupa, 2019), de Tatiana Nascimento – que irrompe “a planície do poder constituído ‘cishtnormativo’”<sup>30</sup> para contar uma história de amor lésbico (TRAVASSOS, 2019). Um trecho do poema “cuíer paradiso [v. 2018]” comprova essa afirmação:

podia ser menos vigiado que todomundo perguntando  
se é aberto ou fechado, reafirmando no  
“quem como quem?” os binarismo  
heterociscentrado, alfinetando  
com “ah, mas c num sabia

<sup>29</sup> Desde os anos 1980, a singularidade da categoria “mulher” e a fixidez do gênero são alvos de questionamentos: em 1984, em *Irmã outsider: ensaios e conferências* (Autêntica, 2020), Audre Lorde comenta a importância de serem consideradas as muitas diferenças existentes entre as mulheres quando da discussão da teoria feminista; Donna Haraway, em 1985, no *Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX* (Autêntica, 2009), sugere a substituição da “política da identidade” por uma coalizão capaz de reconhecer as diferenças e as afinidades entre mulheres, a “política de afinidades”; em 1990, Judith Butler, em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (Civilização brasileira, 2020), defende a existência de múltiplas identidades, pensadas no plural, e a ideia de que só seria possível a libertação da mulher se subvertêssemos a identidade de mulher; Paul B. Preciado, em 2004, no *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual* (n-1 edições, 2017), propõe um contrato “contrassexual”, em que os corpos possam se reconhecer a si mesmos não como homens e mulheres, mas como corpos falantes.

<sup>30</sup> Citação de Juliana Travassos, do site da editora da garupa. Disponível em: <https://www.leiagarupa.com/product-page/07-notas-sobre-o-apocalipse-ou-poemas-para-o-fim-do-mundo-tatiana-nascimento>. Acesso em: 25 jun. 2022.

que ela tinha namorado?!?”  
(NASCIMENTO, 2019, p. 16)

Outra amostra pode ser verificada no volume *experiências sobre editar um corpo* (garupa, 2020), de Letícia Féres, que faz uma associação entre o processo de edição dos corpos humanos e as etapas características da edição de um livro. Ao narrar a sua experiência na construção de seu corpo, Féres complexifica o debate sobre gênero e sexualidade, convocando os “corpos falantes” (PRECIADO, 2017) ao exame dos “processos de edição que lhe foram socialmente impostos, mas também a observar que eles podem e devem ser os editores de si mesmos – o que não significa moldar-se para caber nesta ou naquela identificação” (TRAVASSOS, 2020)<sup>31</sup>. Eis um trecho de um de seus poemas sem título.

um corpo é  
uma casca que assina  
um nome

um corpo é  
a loucura de  
um jardim

um corpo é  
edições sucessivas de  
um livro em branco  
(FÉRES, 2020, p. 34)

Regressando ao livro de Angélica Freitas, é claro que, se este capítulo está tentando identificar “neopenélopes”, não é possível abrir mão de comentar “ítaca”, poema que dialoga com Konstantinos Kaváfis, ao visitar a ilha de Odisseu, reescrevendo em letras minúsculas o grandiloquente mito humanista. Na tradução do poema de Kaváfis, lê-se uma viagem interna: “Os Lestrigões e os Ciclopes,/ o irascível Poseidon, não os encontrarás,/ se não os levas em tua alma,/ se tua alma não os ergue diante de ti.” (KAVÁFIS, 2006, p. 100); já a jornada descrita por Freitas é uma experiência esvaziada de seu sentido tradicional: “se quiser empreender viagem a ítaca/ ligue antes/ porque parece que tudo em ítaca/ está lotado/ os bares os restaurantes/ os hotéis baratos/ os hotéis caros/ já não se pode viajar sem reservas” (FREITAS, 2012, p. 50). Compreende-se, então, que a paródia traça uma diferenciação entre o viajante e o turista: o primeiro é um eu interessado nas rasuras oferecidas pelo percurso; já o

---

<sup>31</sup> Também citação de Travassos. Disponível em: <https://www.leiagarupa.com/product-page/experi%C3%A2ncias-p%C3%B4ster>. Acesso em: 25 jun. 2022.

segundo é afetado pela viagem epidermicamente: “mande fotos digitais/ torre no sol/ leve hipoglós/ em ítica compreenderá/ para que serve/ a hipoglós” (FREITAS, 2012, p. 51).

E essa feição visual e espetacular presente nos versos da poeta vai ao encontro do que Ludmer assinala sobre a perda de densidade do texto.

[...] *el lenguaje se hace visual y espectacular. Pierde toda densidad para ir directamente a las cosas y los actos. La escritura trata de producir imagen visual porque la imagen es la ley: la sight machine domina la imaginación pública. La imaginarización de la lengua parece ser un fenómeno totalmente diferente de las formaciones clásicas como la comparación, la metáfora, la alegoría y el simbolismo. No es un fenómeno retórico [escrituras sin metáfora]; aparece como otra dimensión que se le añadiría al significante, al significado y al referente, precisamente su capacidad o facultad de hacerse transparente y “hacer imagen visual”* (LUDMER, 2012, p. 7).

No entanto, a linguagem poética não se torna apenas transparente; a ambivalência, também, é um fator preponderante: em Freitas, há uma concomitância de elementos da tradição e pós-autônomos, visto que o poema dá uma piscadela para o leitor dos cânones, ao fazer referência a um nome da poesia moderna internacionalmente reconhecido. Dessa forma, há possibilidade de leitura com ou sem esse dado referencial. Essa tensão é registrada por Josefina Ludmer nos três textos aqui utilizados, já que a “realidadeficção” incorpora, também, os resíduos do passado (“*el pasado está presente en el presente y persiste junto con los cambios*” (LUDMER, 2012, p. 1).

Agora, atentando para a segunda clivagem da poética de Angélica Freitas, a que não se desvincula do fato de se originar em um corpo de mulher, liga-se a poeta a uma outra tradição – a de artistas que pensam o gênero –, linhagem representada por nomes como Gilka Machado<sup>32</sup>, por exemplo. Essa observação é corroborada pelo prefácio de Heloisa Buarque de Hollanda, em *As 29 poetas hoje*, que anuncia *Um útero é do tamanho de um punho* como um marco na poesia produzida por mulheres (HOLLANDA, 2021, p. 20). A antologista celebra, na coletânea, que o trabalho de Angélica Freitas tenha aberto “para as jovens o caminho da desobediência, do corpo, [demonstrando] que escrever é investigar o avesso das regras que regem a poesia” (HOLLANDA, 2021, p. 24). Além disso, Buarque de Hollanda ressalta que, “ao mesmo tempo” (HOLLANDA, 2021, p. 24), a autora de *Rilke Shake* seria a poeta que mais claramente mantém um posicionamento feminista.

<sup>32</sup> Gilka Machado, apesar de vinculada a certo formalismo, herdado da geração de parnasianos, e a uma tradição simbolista de sua época, inovou na incorporação do experimento das pulsões eróticas em sua escrita, reivindicando, dessa forma, um confronto com o contexto social e artístico de seu tempo (GOTLIB in MACHADO, 2017, p. 430).

A opção de Freitas pelo tratamento das questões concernentes ao corpo já poderia ser compreendida como uma afirmação feminista por si só. Para a poeta, escrever e publicar são atos políticos: embora defenda a possibilidade de um fazer poético apartado de uma função, seu desejo é de interferir no mundo<sup>33</sup>. Aqui se coloca a difícil tarefa de eleger apenas uma demonstração dessa faceta de sua obra. Custoso, também, é desprezar um dos atributos mais salientes de sua poética, seu humor causticante, que, neste trabalho, entende-se como um dos gestos perfuradores presentes no título da dissertação. Talvez seja nesse ponto que se dê a confluência das duas vias supracitadas – a que investe em um eu afeito à mobilidade e a que se atém às especificidades do corpo da mulher –, porque é através do escárnio, com seus jogos de linguagem, que Angélica Freitas conduz a sua investigação nesse segundo livro.

*Um útero é do tamanho de um punho*, como registrado anteriormente, parte da vivência de Freitas como acompanhante na interrupção da gravidez de uma amiga. Nessa circunstância, como mostra, também, a entrevista concedida à Adelaide Ivánova, no *Suplemento Pernambuco*, as duas mulheres se depararam com uma manifestação à porta da clínica responsável por realizar o procedimento. Daí as especulações sobre a apropriação do útero:

[...] acordaram cedo, foram pra clínica, entraram na fila ainda de madrugada para, quem sabe, conseguir atendimento. Não conseguiram no primeiro dia. Voltaram no dia seguinte, ainda mais cedo. Dessa vez, deu certo, e a amiga foi atendida. Em comum entre os dois primeiros dias, a mesma vivência: antes da abertura da clínica, chega uma van, de onde sai um grupo de mulheres religiosas, que começam a assediar as mulheres na fila, tentando convencê-las a não realizar o procedimento. Com cartazes, leituras de trechos da *Bíblia* e fotos de fetos em diferentes estágios, as religiosas prometiam dar um jeito na situação das moças, ajudando-as a levarem a gravidez adiante e, quem sabe, arrumar uma família que adotasse a criança indesejada. Mais do que assédio, uma violência: “Eu só pensava ‘ninguém tá feliz de tá aqui, deixem a gente em paz’”. E não havia quem as protegesse porque, ora, as religiosas não estavam cometendo crime algum (IVÁNOVA, 2012).

Cabe retomar que esse assenhoramento do útero alude à antiga noção hipocrática na qual se compreendia que o órgão era capaz de perambular pelo corpo, causando diversos males, a depender do lugar para onde se deslocasse. Se o “útero errante” fosse para o fígado, o destino seria a perda da voz, o ranger de dentes e o escurecimento da pele. Se rumasse para a cabeça, as dores seriam nas narinas e abaixo dos olhos. Se a rota era em direção às pernas, espasmos emergiriam sob as unhas dos dedos dos pés. Mas se o útero se encaminhasse para o coração ou para as vísceras, a situação seria mais grave, podendo culminar em sufocamento

---

<sup>33</sup> Também no depoimento encontrado no canal “Bondelê #18.

(STIGGER, 2015). Como recupera Verônica Stigger, esse juízo, concebido na Antiguidade, recebeu uma atualização no século XIX, quando Émile Littré traduziu para o francês o tratado *Da natureza da mulher*, de Hipócrates, vinculando certos espasmos e dores à palavra “histeria” – termo oriundo do grego *hystéra* (“útero”).

Até o surgimento das fundamentações de Jean-Martin Charcot e Sigmund Freud, então, creu-se que as manifestações históricas eram exclusividade das mulheres que não faziam uso do aparelho reprodutivo – daí o deambular do útero a reclamar –, o que poderia causar o colapso de todo o corpo. Mas, para todas essas agonias, havia um remédio – a procriação! –, como é possível averiguar no diálogo *Timeu*, de Platão:

Nas mulheres [...] o que se denomina matriz ou útero é um animal que vive nela com o desejo de procriar filhos, e quando fica muito tempo estéril, depois da estação certa, suporta com dificuldade sua condição, irrita-se e, vagando por todo o corpo, bloqueia os canais do fôlego, o que dificulta a respiração, provoca extrema angústia na paciente e é causa das mais variadas perturbações, até que, unindo os dois sexos o amor e a vontade irresistível, eles venham a colher os frutos, como de uma árvore, e semear na terra arável da matriz animais invisíveis por sua pequenez e ainda informes, e, depois de promover a diferenciação de suas partes, alimentá-los, até que dentro eles cresçam, para, por último, com trazê-los à luz, arrematar a geração da criatura viva (STIGGER, 2015, p. 13 apud PLATÃO, 2001, p. 145).

A impertinência do útero permanece às voltas no poema homônimo do livro, que põe diante dos olhos do leitor um útero descendo uma escada rolante, dentro de um avião e no Espaço Schengen<sup>34</sup>, área convencionada entre países europeus na qual não há controles fronteiriços ou alfandegários: “apresento-lhes/ o útero errante/ o único/ testado/ aprovado/ que não vai engancha/ nas escadas rolantes/ nem nas esteiras/ dos aeroportos/ o único/ com passe livre nos estados schengen”<sup>35</sup> (FREITAS, 2012, p. 64). Acompanha o órgão a trama de discursos que o controlam – toda sorte de clichês contidos em músicas populares, textos de revistas femininas, no palavrório científico etc. –, em um procedimento dadaísta de colagem<sup>36</sup>, que macaqueia supostos método de conservação, propriedades e funções do útero, de maneira a “apontar para outros modos de criticidade possíveis e seus desdobramentos para as questões do feminino” (BERALDO, 2017, p. 50).

<sup>34</sup> Disponível em: <https://vistos.mne.gov.pt/pt/vistos-schengen/informacao-geral/area-schengen>. Acesso em: 11 ago. 2022.

<sup>35</sup> Verônica Stigger (2015) observa que, nesse trecho do poema, Angélica Freitas subverte o “corpo sem órgãos” de Gilles Deleuze e Félix Guattari e dá vazão a um útero nômade e emancipado que não se relaciona com o organismo – como um órgão sem corpo.

<sup>36</sup> Como em um *objet dépaycé*, concebido pelo “método de *dépaysement*, [que] para os surrealistas, ‘supõe a eclosão de significados completamente novos quando os objetos são deslocados de seu quadro habitual’” (MORAES, 2002, p. 48 apud BERALDO, 2017, p. 51).

Conforme Gisele Frighetto destaca, no *Dicionário Houaiss*, a palavra útero está descrita como “‘órgão muscular oco do aparelho genital feminino que acolhe o ovo fecundado durante seu desenvolvimento e o expulsa, finda a gestação’, [mas] também tem o sentido de ‘madre, mãe do corpo, matriz’” (FRIGHETTO, 2015, p. 1304). A palavra punho, por sua vez, excluindo as acepções relacionadas a vestuário, “refere-se à ‘mão fechada’, à ‘força da mão bem fechada’ ou mesmo ‘parte de arma branca em que se segura; cabo, empunhadura’”. A afirmação comparativa do título do poema é repetida quatro vezes ao longo dos versos, encarregando-se de reforçar ainda mais essas aproximações semânticas entre útero e punho. Na primeira estrofe mesmo, essa associação gira em torno de suas funcionalidades: o útero acolhe o feto como uma mão fechada (FRIGHETTO, 2015, p. 1304). A verticalidade do poema, que ocupa uma série inteira no livro com seus 173 versos curtos, permite que o punho ganhe forma, trespassando as páginas.

Além da intervenção na mancha gráfica, também é notável a escolha das palavras “gênero”, “degeneração” e “generosidade”, desnaturalizando a presença do prefixo/radical “gen”, relacionado ao campo semântico da “geração”, da “criação”. É a partir desse enredar de sentidos que desponta o humor, nesse caso na brincadeira com a literalidade, na aparição inesperada do “reumatismo”, galhofa seguida de um “osso exposto”, em um deboche que rompe a seriedade do eixo temático<sup>37</sup>.

um útero é do tamanho de um punho  
 num útero cabem cadeiras  
 todos os médicos couberam num útero  
 o que não é pouco  
 uma pessoa já coube num útero  
 não cabe num punho  
 quero dizer, cabe  
 se a mão estiver aberta  
 o que não implica gênero  
 degeneração ou generosidade  
 ter alguém na palma da mão  
 conhecer como a palma da mão  
 conhecer os dois, um sobre a outra  
 quem pode dizer que conhece alguém  
 quem pode dizer que conhece a degeneração  
 quem pode dizer que conhece a generosidade  
 só alguém que sentiu tudo isso  
 no osso, o que é uma maneira de dizer  
 a não ser que esteja reumático  
 ou o osso esteja exposto  
 (FREITAS, 2012, p. 59)

<sup>37</sup> Radical de origem indo-europeia: gen-/gne-, «nascido, gerar», em Ciberdúvidas da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-etimologia-do-substantivo-gene/32757>. Acesso em: 08 jun. 2022.

Na escalação dos personagens do poema, evidencia-se uma tensão entre uma determinada literalidade e o caráter *nonsense* dessa comicidade. Vincent van Gogh, por exemplo, não é poupado: “se tenho peito tenho dois/ o mesmo vale pros rins/ tenho duas orelhas/ minis i vincint vin gigh” (FREITAS, 2012, p. 60). Os “úteros famosos” de Frida Khalo, Golda Meir, Maria Quitéria, Alejandra Pizarnik, Hilary Clinton e Diadorim também são requisitados e essas figuras históricas são colocadas em situações cotidianas inesperadas: “kahlo na sala de espera/ meir dos óvulos de ouro/ quitéria de modess na guerra/ pizarnik decerto tampax/ clinton não tem medo/ de espéculos na maca fria/ [mas diadorim nunca foi/ ao ginecologista]” (FREITAS, 2012, p. 60). Há, ainda, um chiste com a utilização da “língua do i”, ensejando uma fala ridicularizada e infantil. Como já foi mencionado, não existe uma enunciadora identificável – a palavra “mulher” sequer é proferida –, mas múltiplas vozes. Por outro lado, mesmo lançando mão de um “código”, uma dessas vozes não deixa de dizer “isti tidi bim/ vici ni isti grividi” (FREITAS, 2012, p. 60) (está tudo bem/ você não está grávida) e de perguntar, ao final do poema, “i piri qui” (FREITAS, 2012, p. 66) (e para quê?).

Ao voltarmos ao sermão de Antônio Vieira, não perdendo de vista o valor simbólico do punho frente às dinâmicas extrínsecas que atuam sobre o útero e sua capacidade reprodutora – os movimentos que se organizam ao redor do direito à decisão da pessoa sobre seu próprio corpo, de gerar ou não uma criança –, constata-se que, em Freitas, coincide essa dinâmica de preenchimento do útero. Além de lembrar que todos os médicos ali couberam, verso que diz respeito à funcionalidade do órgão, há uma enumeração de itens relacionados à religião católica que também são integrados: capelas, bancos, hóstias (como no texto do jesuíta) e crucifixos. É aqui que se apreende um contraponto a Vieira, que incorpora o universo ao útero de Maria, elevando-o: quando a poeta lista os religiosos que “cabem” no aparelho reprodutor, esses são apequenados por uma descrição vexatória:

um útero é do tamanho de um punho  
 num útero cabem capelas  
 cabem bancos hóstias crucifixos  
 cabem padres de pau murcho  
 cabem freiras de seios quietos  
 cabem as senhoras católicas  
 que não usam contraceptivos  
 cabem as senhoras católicas  
 militando diante das clínicas  
 às 6h na cidade do México  
 e cabem seus maridos  
 em casa dormindo  
 cabem cabem  
 sim cabem  
 e depois vão

comprar pão  
(FREITAS, 2012, p. 61)

A disposição infame que se espraia por todo o poema – “a língua do i”; a inserção das expressões “tiru tiru/ lero lero”; os versos “batatinha quando nasce”, “se a bunda fosse na frente/ e os peitos fossem atrás/ livros abundariam/ para instruir o rapaz” etc. (FREITAS, 2012, p. 62-63) – rebaixa ainda mais o embate, em uma zombaria que corrói o resquício de sacralidade em torno do corpo possuidor do útero. Nas estrofes finais, irrompe, sobretudo, a materialidade, quando é operada uma espécie de dissecação que lembra uma visita à antiga atração do Parque Playcenter, em que o público era convidado a adentrar o interior do corpo de uma boneca, Eva, grávida<sup>38</sup>: “o útero fica/ entre o reto/ e a bexiga// umas das extremidades/ se abre na vagina/ outra é conectada/ às duas tubas uterinas/ a camada basal/ é que sobra do endométrio/ depois da menstruação” (FREITAS, 2012, p. 65-66).

Finalmente, é assim que o útero, que pode conter o universo, mostra-se, também, mundano e dentro do mundo. É desse modo que Angélica Freitas, em *Um útero é do tamanho de um punho*, responde àquela pergunta do início deste capítulo: em um útero cabem pessoas e tanta coisa, inclusive um poema de cinco páginas, que se transfigura em “punho errante”. É esse punho que escreve uma poesia buliçosa, que se move pelas cristas do real, aturdindo a lógica categorizadora que lhe é inculcada e tecendo novos sentidos para o que se convencionou chamar “mulher”.

## 1.2. *O martelo como mordida em Adelaide Ivánova*

Já me fiz a guerra por não saber (me leva amor)/ Que esta terra encerra o meu bem-querer (amor)/ E jamais termina meu caminhar/ Só o amor me ensina onde vou chegar/ (Por onde for quero ser par).  
Beth Carvalho (intérprete), Danilo Caymmi, Paulinho Tapajós e Edmundo Souto (compositores), “Andança”<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Disponível em: [http://historia.playcenter.com.br/atracoes/boneca\\_eva](http://historia.playcenter.com.br/atracoes/boneca_eva). Acesso em: 10 ago. 2022.

<sup>39</sup> Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/paulinho-tapajos/345635/>. Acesso em: 20 ago. 2022.

Em “*Never Rarely Sometimes Always*” (2020)<sup>40</sup>, a diretora Eliza Hittman, inspirada na história da dentista Savita Halappanavar, morta em 2012, após ter o direito de interromper uma gestação de alto risco negado pela justiça da Irlanda<sup>41</sup>, narra a deambulação de Autumn (Sidney Flanigan), uma estudante que, ao lado de sua prima, peregrina de um pequeno condado no interior da Pensilvânia até Nova Iorque, com o propósito de realizar um aborto<sup>42</sup>. Durante os 111 minutos do filme, acompanha-se a epopeia sem informações acerca das circunstâncias da gravidez da personagem. Na escola, ela recebe insultos de “vadia”; em casa, há um pai com comportamentos estranhos, que levam o espectador à desconfiança a respeito de um possível assédio; no trabalho, é perseguida por um chefe importunador; no metrô, um passageiro se masturba em pleno vagão ao seu lado; no ônibus, o único homem a oferecer ajuda o faz com segundas intenções. O indício mais contundente sobre o que teria acontecido à protagonista é revelado quando Autumn responde a um questionário protocolar de uma assistente social – daí as respostas-padrão do título da obra – e confirma que havia sido vítima de violência.

Os passos de Autumn e as batidas d’*O martelo*, de Adelaide Ivánova, são rebentos do mesmo silenciamento. No ano de 2014, Ivánova contou para a poeta Érica Zíngano que dormia com um martelo debaixo de seu travesseiro após ter sido vítima de um estupro. Zíngano, então, aconselhou à amiga: “Adelaide, escreve sobre isso”<sup>43</sup>. Foi assim que o evento terrível ganhou a centralidade da primeira parte de sua obra, que reconstitui o percurso da “mulher violada”, passando por delegada, escritã, juiz, testemunhas, com a apoteose de “mais-um-homem-absolvido”, o que Carol Almeida chama de “a tragédia grega do patriarcado nosso de cada dia” (ALMEIDA in IVÁNOVA, 2017, p. 71):

Não houve grito, mas houve e há desde então o barulho do martelo. Um que insiste e existe para fazer lembrar que o silêncio não é uma opção e que a poesia é a mais audível resposta para as perguntas que nunca foram feitas. Pois se os colchões e travesseiros são mudos e se o útero é amordaçado, o martelo precisa se fazer ouvir em seus compassados estampidos como se estes fossem versos se chocando contra a

<sup>40</sup> Em português, “Nunca, raramente, às vezes, sempre”. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt7772582/?ref\\_=nv\\_sr\\_srg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt7772582/?ref_=nv_sr_srg_0). Acesso em: 18 ago. 2022.

<sup>41</sup> Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/04/03/movies/abortion-movie-director.html>. Acesso em: 17 ago. 2022.

<sup>42</sup> Mesmo estando presente nas listas de melhores produções do ano e tendo sido premiado em festivais aclamados, como o de Berlim e o Sundance, o filme sofreu campanha de boicote por parte de setores conservadores, no Oscar e em sua distribuição internacional. Disponível em: <https://www.qutglass.com/never-rarely-sometimes-always-and-the-trouble-with-the-oscars/>. Acesso em: 25 jun. 2022.

<sup>43</sup> Em “Um livro como uma mordida”, no *Suplemento Pernambuco*.

parede do quarto, da sala, do bar, da delegacia (ALMEIDA in IVÁNOVA, 2017, p. 71).

E nem é preciso singrar as páginas para entender que o leitor, a partir do momento em que põe as mãos n’*O martelo*, torna-se, também, testemunha, pois o projeto gráfico se encarrega de alertar que o corpo do leitor não passa incólume por essa leitura: o volume é apresentado dentro de um envelope e sua capa “é coberta por uma camada de tinta vermelha [que] suja as mãos daqueles que a tocam”<sup>44</sup>. O livro foi publicado pela primeira vez em Portugal, pela Douda Correria, em 2015, e, em seguida, pela editora garupa, em 2017, realizando de maneira “imbatível”, segundo Heloisa Buarque de Hollanda, o que preconizou Ana Cristina Cesar, “o não silenciar temas de mulher”, proposta também levada a cabo, anteriormente, por Angélica Freitas, com sua “escrita da mulher e de seu corpo” (HOLLANDA, 2021, p. 26).

Um bom exemplo dessa afirmação acerca de Ivánova talvez seja o poema “o urubu”, destacado por Buarque de Hollanda, no qual a poeta narra o exame pericial por que passou após o abuso sexual sofrido: “corpo de delito é/ a expressão usada/ para os casos de/ infração em que há/ no local marcas do evento/ infracional/ fazendo do corpo/ um lugar e de delito/ um adjetivo o exame/ consiste em ver e ser/ visto (festas também/ consistem disso)” (IVÁNOVA, 2017, p. 25). Como em Freitas, repetem-se os desarranjos provocados pela ironia e o manejo das palavras e suas literalidades, em um esgrimir entre significantes e significados, entre a fala coloquial e o jargão jurídico. No entanto, dessa vez, o absurdo fica por conta da própria realidade da cena que é descrita:

deitada numa maca com  
quatro médicos ao meu redor  
conversando ao mesmo tempo  
sobre mucosas a greve  
a falta de copos descartáveis  
e decidindo diante de minhas pernas  
abertas se depois do  
expediente iam todos pro bar  
o doutor do instituto  
de medicina legal escreveu seu laudo  
sem olhar pra minha cara  
e falando no celular

eu e o doutor temos um corpo  
e pelo menos outra coisa em comum:  
adoramos telefonar e ir pro bar  
o doutor é uma pessoa  
lida com mortos e mulheres vivas

<sup>44</sup> Segundo o site da editora garupa. Disponível em: <https://www.leiagarupa.com/product-page/o-martelo-adelaide-iv%C3%A1nova>. Acesso em: 15 de jun. 2022.

(que ele chama de peças)  
com coisas.  
(IVÁNOVA, 2017, p. 25)

No texto “Testemunhar sem metáfora”, publicado originalmente em *La boca del testimonio: Lo que dice la poesía*, Tamara Kamenszain aponta autores da poesia contemporânea que, para ela, parecem ter se incumbido da tarefa política requerida por Giorgio Agamben: a profanação do improfanável. A crítica parte do texto “Elogio à profanação”, de Agamben, que, em diálogo com Walter Benjamin, em “Capitalismo como religião”, contrapõe o ato de profanar<sup>45</sup> ao de “improfanar”, que tem a ver com a impossibilidade de uso das coisas. Atualmente, as duas faces da impossibilidade de uso, para Giorgio Agamben, seriam o espetáculo e o consumo: diante deles, tudo é finito – o corpo, a sexualidade e a linguagem ficam alijados do uso. Portanto, o seu extremo, a “religião do capitalismo”, no dizer de Benjamin, dirige-se à criação de coisas totalmente improfanáveis.

Kamenszain cita a existência dos *reality shows* como o grande exemplo de movimento sacralizador nesse novo tipo de religiosidade mais “sutil”, pois as câmeras posicionadas até mesmo dentro dos banheiros, registrando momentos de intimidade entre casais etc., embora levem à crença de se estar diante de um tipo de ação profanatória, na verdade, tem o efeito inverso: “fazendo avançar a câmera por regiões até agora vedadas, elas são separadas e integradas à sua contraface: o consumo. E essa maneira ‘religiosa’ (sacralizadora) de transformar o uso em consumo encontra sua perfeita realização no formato do espetáculo” (KAMENSZAIN, 2019, p. 8).

Como os poetas estudados pela crítica em seu ensaio<sup>46</sup>, Adelaide Ivánova se garante de artifícios semelhantes, afastando-se da ferramenta poética por excelência, a metáfora – ainda que haja a ocorrência da cadeia metafórica formada pelos títulos de seus poemas. Assim, esses autores driblam o simbólico e o imaginário para chegar o mais próximo possível do que “a retórica sempre falha em representar: o real” (KAMENSZAIN, 2019, p. 9). Se os *reality shows*, por meio de sua maquinaria tecnológica, trariam o apaziguamento diante do vazio aberto pela impossibilidade de representação do real, os poetas analisados por Tamara Kamenszain e Ivánova, segundo a hipótese deste estudo, lançariam mão de um mesmo método, criando um *reality* em seus poemas.

---

<sup>45</sup> Como já mencionado, segundo Agamben, “profanar” significa retirar algo do âmbito do sagrado para restituir ao uso da comunidade humana.

<sup>46</sup> Washington Cucurto, Martín Gambarrota e Roberta Iannamico.

Assim, o que era um espetáculo se desinfla para deixar ver as coisas em si, ou melhor, o que vive entre elas. [...] Furando o suposto efeito de show de realidade, aqui se tenta promover um encontro, precisamente onde a ‘literatura’ tinha exercido uma separação – fala e escrita, literatura e vida, forma e conteúdo, significante e significado etc. Dessa maneira empreende-se um trabalho profanatório que implica começar do zero (KAMENSZAIN, 2019, p. 10).

Esse procedimento se verifica na citação do poema “o urubu”, na medida em que o fato se apresenta como se estivesse acontecendo no momento da leitura do poema, como em uma encenação contínua, em que o corpo é exposto a cada nova leitura. Como Gustavo Silveira atesta<sup>47</sup>, nesse aspecto, a poeta se aproxima duplamente do espetáculo, já que a sua escrita se prefigura unida por um fio a uma “exposição absoluta”, promovendo uma espécie de “visibilidade total daquilo que, em nossa época, se pode chamar espetáculo, seja na acepção dramaturgica do termo, seja no deslocamento conceitual promovido pela reflexão de Guy Debord (*La société du spectacle*/1967)” (SILVEIRA, 2017).

Impreterivelmente fala-se de performance, “sempre um tipo qualquer de encenação, de gesto estudado capaz de ser várias vezes refeito” (SILVEIRA, 2017), ou “um momento tomado como presente [...]”, isto é, quando “a palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*”. Por isso, Paul Zumthor assinala ser a performance a única prática em que “os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de ‘concretização’” (ZUMTHOR, 2018, p. 47). E se essa máquina performática, instalada no centro dos poemas, que fabrica presença e concretude, reproduz a agressão sofrida – a violação, o procedimento médico e o tratamento jurídico desprovido de humanidade e acolhimento etc. –, também refaz o corpo, o seu próprio, e, ainda, os de que fala. Como no caso dos quatro médicos do poema, conforme sublinha Taís Bravo:

A voz poética em “o urubu” dá ao médico que executa o exame de corpo de delito um corpo. Ao tratá-lo como uma pessoa que assim como ela tem um corpo e gosta de coisas banais como cervejas e telefonemas, a narradora afasta o corpo do médico de uma monstruosidade. Esse corpo tem escolha; pode ou não fazer algo. E porque há escolha, há, portanto, saída ética (BRAVO, 2019, p. 121).

Em “para Laura”, um dos quatro poemas inseridos na edição brasileira do livro, essa premissa se faz patente, visto que a poeta presentifica o corpo de Laura de Vermont, mulher transgênero de 18 anos, assassinada em 2015<sup>48</sup>. Ao narrar o ocorrido, afirma que o crime se

<sup>47</sup> Em “Violáceo, vermelho-sangue (sobre *O martelo*, de Adelaide Ivánova)”, na *escamandro: poesia, tradução e crítica*.

<sup>48</sup> Disponível em: <https://ponte.org/viverei-pela-minha-filha-diz-mae-de-laura-vermont-mulher-trans-assassinada-ha-4-anos/>. Acesso em: 21 jun. 2022.

sucedeu no “sábado passado”, aproximando a data do agora da leitura e mencionando, ainda, que as agressões foram filmadas e postadas no *YouTube*. A descrição das cenas é nauseante. Os versos evidenciam que é da ordem do espanto que Matthew Shepard – rapaz homossexual assassinado em 1998 – e Laura de Vermont tenham sido submetidos a mortes brutais sob as vistas de muitos. Por isso, a última estrofe enuncia “Laura tem um corpo”, em uma tentativa de expelir da banalidade a violência que acomete as pessoas LGBTQIA+ cotidianamente.

sábado passado em são paulo  
 a polícia matou laura  
 não sem antes  
 torturá-la laura  
 foi filmada ainda viva  
 por outro sujeito  
 que em vez de ajudá-la  
 postou no youtube o vídeo  
 d’uma laura desorientada  
 e quem não estaria  
 tendo sangue na boca e na parte  
 de trás do vestido

laura tem um corpo  
 e um nome que lhe pertencem  
 laura de vermont presente!  
 foi assassinada pela nossa indiferença  
 e pela polícia brasileira  
 tinha 18 anos  
 (IVÁNOVA, 2017, p. 17)

Esse poema foi aglutinado à performance “Fruto estranho”, apresentada na Flip de 2017<sup>49</sup>, em que Adelaide Ivánova enumera mais alguns casos de assassinatos de mulheres veiculados pela mídia, descrevendo as fotografias e os vídeos dos corpos de maneira minuciosa, como se a plateia estivesse diante da projeção daquelas imagens em um telão.

---

<sup>49</sup> Disponível em: <http://www.dobrasvisuais.com.br/2017/11/fruto-estranho-adelaide-ivanova/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

Imagem 1 - “Fruto estranho: Adelaide Ivánova” (2017)



Fonte: Revista Modo de Usar & Co.<sup>50</sup>

Dois momentos marcantes do texto ficam por conta da menção dos nomes das vítimas de perseguição na Ditadura militar no Brasil, entre elas Maria Auxiliadora Lara Barcelos (Dora)<sup>51</sup>, que se suicidou em Berlim poucos anos depois de sua saída da prisão, e Dilma Rousseff, que havia sofrido o processo de *impeachment* no ano anterior. Em alguns desses casos, não há imagens que comprovem as agressões.

Não há fotos dos corpos dessas que são as 18 desaparecidas políticas no Brasil – e porque não há fotos, duvida-se dos fatos.

Não há fotos de cada uma das 13 mulheres assassinadas por dia, no Brasil, fazendo do país o quinto do mundo em número de feminicídios – e como não há fotos, duvida-se dos fatos.

Não há fotos dos 3 anos que a presidenta eleita Dilma Rousseff ficou presa e foi brutalmente torturada – e porque não há fotos, duvida-se dos fatos.

Não há fotos do corpo desaparecido de ELIZA SAMUDIO – e como não há fotos, duvida-se dos fatos.

Não há fotos do corpo sem vida de DORA LARA BARCELOS, que se jogou na frente de um trem em Berlim, em 1976. Anos antes, nas filmagens coloridas, DORA LARA BARCELOS conta as torturas que sofreu nos porões da ditadura militar brasileira. O vídeo está *online* (IVÁNOVA. 2017).

<sup>50</sup> Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2017/08/aelaide-ivanova-performance-na-flip-2017.html>. Acesso em: 20 jun. 2022.

<sup>51</sup> Os filmes “*Brazil, a Report on Torture*” (1971), de Hannah Eaves, e “Retratos de Identificação”, de Anita Leandro, narram a série de violências infligida pela Ditadura militar brasileira. Constam depoimentos de Dora Lara, entre outros. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=6aUuzGGg08&ab\\_channel=RevirandoAHist%C3%B3riaRevirandoAHist%C3%B3ria](https://www.youtube.com/watch?v=6aUuzGGg08&ab_channel=RevirandoAHist%C3%B3riaRevirandoAHist%C3%B3ria) e [https://www.youtube.com/watch?v=7tmN6VMaP8o&ab\\_channel=Hist%C3%B3riadoCinemaBrasileiro](https://www.youtube.com/watch?v=7tmN6VMaP8o&ab_channel=Hist%C3%B3riadoCinemaBrasileiro). Acesso em: 20 jun. 2022.

Os relatos, desse modo, procuram dar testemunho dessas violências, produzindo imagens sobre suas próprias ausências e, em certa medida, restituindo esses corpos. Há, ainda, a inserção de fragmentos de *Diante da Dor dos Outros*, de Susan Sontag, que entremeiam toda a performance. Abaixo, junto ao trecho citado na apresentação, cabe transcrever mais algumas linhas (em negrito) que dialogam com os versos finais do texto da performer sobre a inocuidade de suas palavras, que, tal qual as leis, não transformam a realidade: “de que adianta minha insônia e meu jejum e esse poema se na papua nova guiné não iriam entendê-lo/ e mesmo a compreensão dele não salvaria a vida da mulher e mesmo no brasil?”. Entretanto, Ivánova antepõe o poema ao silêncio.

Mostrar um inferno, não significa, está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno. Contudo, parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar, a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com os outros. [...] Ninguém, após certa idade, tem direito a esse tipo de inocência, de superficialidade, a esse grau de ignorância ou amnésia. **Existe, agora, um vasto repertório de imagens que torna mais difícil a manutenção dessa deficiência moral. Deixemos que as imagens atrozem nos persigam. Mesmo que sejam símbolos e não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem, eles ainda exercem uma função essencial. As imagens dizem: é isso o que seres humanos são capazes de fazer, e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam** (SONTAG, 2003, p. 95).

Como no filme de Claire Denis, “*S’en fout la mort*” (1990)<sup>52</sup>, em que a cineasta se embrenha no submundo das rinhas de galo ilegais para abordar a temática do colonialismo e da consequente degradação da vida do imigrante africano na Europa, Adelaide Ivánova, em “a briga de galo”, lança mão de estratégia semelhante. Em versos escritos na língua inglesa, o idioma do mundo “globalizado”, a poeta cria um pequeno verbete, que, ao descrever o “esporte”, repisa como a violência de gênero é parte medular da cultura – “*cockfighting is said to be the world’s oldest spectator sport*” (IVÁNOVA, 2017, p. 59), chamando a atenção, ainda, para a sua fetichização e para a responsabilização das esferas política e religiosa na manutenção dos abusos compelidos sobre o corpo da mulher.

*a cockfight is a blood sport.  
cocks are given the best of care until near the age of two.  
in cockfighting physical trauma is increased for entertainment purposes.  
cockfighting is said to be the world’s oldest spectator sport.  
there is a city in Pakistan famous for being “the city of the cock”.  
cockfighting is partly a religious and partly a political institution.*

<sup>52</sup> Em português, “Dane-se a morte”. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0100536/>>. Acesso em: 17 ago. 2022.

*cockfighting are limited to a single round of 30 minutes, but statistics show that more than 50% of the fights end within the first five minutes.*  
(IVÁNOVA, 2017, p. 59)

Se é através da espetacularização da dor que se pretende malograr a logicidade misógina nos poemas, o desejo, na segunda parte do livro, também recebe holofotes. Em certa medida, essa outra metade da obra é um diálogo com sua publicação anterior, *Polaroides*, por serem os dois uma “celebração do outro”<sup>53</sup>. Pode-se dizer que, n’*O martelo*, a presença proeminente desse outro é Humboldt, fantasma que vara páginas adentro, fazendo as vezes de herói e “muso”: “Humboldt representa a fazeção das pazes com o masculino, com o pau. Ele é uma figura ficcional que condensa e é inspirada em várias figurais reais – os maridos, os amantes, o melhor amigo, o escritor preferido etc.” (IVÁNOVA, 2016). Outros dois personagens dignos de nota são o “príncipe”, que antagoniza com Humboldt, e Constantino – o imperador romano cristão –, fundamental na constituição do volume, para quem a mulher adúltera era tão criminosa quanto a estuprada<sup>54</sup>. Nesse sentido, na parte “dois” d’*O martelo*, quem assume o testemunho é a “mulher adúltera”, em um movimento de ressexualização do eu dos poemas.

Essa inflexão do livro se denota em poemas em que, paradoxalmente, a voz enunciativa se coloca como amante devotada diante de seu objeto de desejo, ao mesmo tempo em que ambiciona a retomada de alguma autoridade, como em “o domador”, “te estupraria/ Humboldt/ agora sei/ de puro ódio/ por não me queres” (IVÁNOVA, 2017, p. 67). Há que se notar a mudança no tempo verbal utilizado<sup>55</sup>, o futuro do pretérito, marcando o estupro como uma violência em que há uma escolha relacionada ao poder e a certo tipo de corpo, como se examina no poema “a moral”: “o seu pau que não chupei porque você não deixou” (IVÁNOVA, 2017, p. 51) –, diz a mulher ao homem que repousa nu, tranquilamente, em sua cama e cuja única recompensa não foi bem a esperada – “a única/ coisa sua/ que comi/

<sup>53</sup> Também em “Um livro como uma mordida”, no *Suplemento Pernambuco*.

<sup>54</sup> Segundo Canela (2009, p. 111), as leis criadas sob o governo de Constantino sofreram um drástico recrudescimento devido à influência de sua fé cristã. “No reinado de Constantino, havia uma lei, de 313 ou 315, que incluía o adultério entre os crimes mais sérios, sujeitos à pena capital. [...] O resultado do *adulterium*, assim como o *strupum*, era a *pollutio*, todavia restrita ao âmbito da *domus*” (CANELA, 2009, p. 94). “S. Pulliatti leciona que, até Constantino, a legislação não atribuía à mulher a condição de sujeito ativo do rapto [...]. Com este imperador, a mulher passou a assumir a responsabilidade por este crime, seja como sujeito ativo ou passivo” (CANELA, 2009, p. 113).

<sup>55</sup> A observação sobre a mudança do tempo verbal foi feita por Taís Bravo, em “O testemunho em ‘*O martelo*’ de Adelaide Ivánova”.

foi uma/ mozartkugel nojenta/ com recheio/ de marzipã”) (IVÁNOVA, 2017, p. 52). O que lhe resta é a autoironia que transfixa a cena vexaminosa.

Humboldt<sup>56</sup> e a escritora Henriette Herz<sup>57</sup> são os únicos nomes grafados com letra maiúscula em *O martelo*<sup>58</sup>, ele por representar uma figura endeusada pela voz enunciativa, ela por ser o primeiro amor do cientista, conhecido em sua época por conta das viagens exploratórias pelo mundo, inclusive pela América do Sul. A escolha do nome do naturalista para personagem parece curiosa, já que, dessa vez, é a poeta quem cria sua taxionomia, e, tendo o poder de nomear, animaliza os títulos dos poemas (“o elefante”, “o gato”, “a porca”, “o urubu”, “o cachorro”, “a mula”, “o bom animal”). No poema “a outra”, é a voz enunciativa quem não se exime de embarcar em novas jornadas, além de se colocar diretamente no lugar de bióloga:

soa cínico claro pois não deixo de  
embarcar em nenhuma nova  
jornada seja como clandestina  
ou convidada faço apenas uma  
descrição do seu parágrafo na letra  
das nossas leis que mal sigo já  
falei mas levo bastante a sério  
mormente ao nunca deixar  
que lhe incomodem minhas malas  
meu marido meu marear  
amante querido sem nome  
não se preocupe ninguém me come:  
todos de brandemburgo à saxônia  
têm muita consideração por você

eu não vou me opor àquilo  
que você tem que viver agora  
eu não vou dizer nada vou  
observar como uma bióloga  
serena paciente e orgulhosa  
as dinâmicas as mentiras os  
atrasos você chegando em casa  
depressivo ou afobado essas coisas  
da paixão meu querido que eu conheço  
como a palma da minha mão já antes  
de você nascer  
(IVÁNOVA, 2017, p. 55)

<sup>56</sup> Personagem inspirado em Alexander von Humboldt naturalista nascido na Alemanha, em 1769. Disponível em: <https://www.revistahcsm.coc.fiocruz.br/1859-morre-na-alemanha-alexander-von-humboldt/>. Acesso em: 12 nov. 2022.

<sup>57</sup> Henriette Herz nasceu na Alemanha, em 1764. Participava dos salões literários, à época, sendo uma precursora. Disponível em: <https://jwa.org/encyclopedia/article/herz-henriette>. Acesso em: 12 nov. 2022.

<sup>58</sup> Informação encontrada em “Um livro como uma mordida”, no *Suplemento Pernambuco*.

Nesse contexto, dá-se a ver a questão do êxodo na obra de Adelaide Ivánova, que é radicada na Alemanha há 10 anos e para quem o deslocamento é uma inquietude. Em entrevista para o *Diário de Pernambuco*<sup>59</sup>, a poeta comenta a sua obsessão pelo tema da imigração, que começa com a história do deslocamento de sua família pelo estado de Pernambuco no enalço da água, atravessando cidades em direção ao litoral. No poema “o ministro”, o tópico do imigrante se faz presente, firmando-se como uma tônica de interpelação das fronteiras:

pudessem os homens brancos em bruxelas  
 e thomas de maizière ouvir este meu poema  
 estaria resolvida o problema das fronteiras  
 veja bem sr. ministro  
 em minha cama não se pede visto já troquei  
 lençóis e fronhas sujos de sêmen made in  
 espanha hungria áustria zimbábue iraque  
 alemanha fazemos a alegria uns dos outros  
 e diga-me sr. ministro  
 se não fôssemos nós quem mais a faria? e quem  
 faria o crescimento dos seus índices demográficos?  
 segundo fatou diome deste somos  
 40% responsáveis diga mesmo sr. ministro  
 sem nós expatriados de onde viriam tantas delícias  
 as teses os ensaios a vida as baladas os bares e os  
 quadros com os quais lucram vossos museus  
 de onde viriam os livros premiados com os quais  
 lucram ou lucravam suas poeirentas livrarias?  
 haveria para pasolini este homem europeu um futuro  
 mais duradouro tivesse pasolini se refugiado?  
 talvez fosse morto na síria na líbia ou na casa  
 de caralho menos por ser refúgee e mais por ser  
 viado (sim outro grande problema mas esse não é  
 hoje o foco do poema) já deitei em futons tapetes  
 colchões e carpetes de toda sorte de gente inclusive  
 os de budapeste os mais cabrões atualmente  
 (os jogadores de golf de melilla não são menos sinistros)  
 o segredo sr. ministro  
 deixa eu explicar é abrir fronteiras e coração sermos  
 bons como lou salomé que fez a caridade de comer  
 nietzsche e para o próprio deleite ainda deu pra rée e (dizem)  
 rilke sermos bons com quem vier não importando a cor  
 do passaporte nem do sujeito apenas dando muito seja lá  
 do quê – um visto um teto um trabalho um hallo um meio  
 de transporte mais seguro e ventilado que um caminhão  
 um destino mais humano que o injusto e raso para onde  
 eu você e petra laszlo mandamos o pai em fuga e seu filho  
 (o chão).  
 (IVANOVA, 2017, p. 45-46)

<sup>59</sup> Disponível em:

[https://www.youtube.com/results?search\\_query=adelaide+iv%C3%A1nova+folha+pernambuco](https://www.youtube.com/results?search_query=adelaide+iv%C3%A1nova+folha+pernambuco). Acesso em: 21 jun. 2022.

O poema, que se gostaria de endereçar aos “homens de Bruxelas” e a Thomas de Maizière, ministro do Interior da Alemanha, arrola personagens notáveis, como Pier Paolo Pasolini, Friedrich Nietzsche, Rainer Maria Rilke, Lou Salomé, Paul Rée e Petra Laszlo, jornalista que agrediu refugiados frente às câmeras, colocando-os como partícipes da questão política deflagrada nos versos, problema esse que é transportado para a cama. O assunto é diplomático, mas o linguajar, mais uma vez, é despidorado. Todos têm um corpo e, de novo, fazem escolhas. A utilização do erótico como solução ética alude ao ensaio “Usos do erótico: o erótico como poder”, de Audre Lorde, que enfatiza a centralidade do erótico como força capaz de fornecer “a energia necessária para lutarmos por mudanças genuínas em nosso mundo, em vez de apenas nos confrontarmos com trocas de personagens no mesmo drama batido” (LORDE, 2020, p. 74).

O erótico, para mim, opera de várias formas, e a primeira delas consiste em fornecer o poder que vem de compartilhar intimamente alguma atividade com outra pessoa. Compartilhar o gozo, seja ele físico, emocional, psíquico ou intelectual, cria uma ponte entre as pessoas que dele compartilham que pode ser a base para a compreensão de grande parte daquilo que elas não têm em comum, e ameniza a ameaça das suas diferenças (LORDE, 2020, p. 71).

Ivánova, na segunda seção do livro, parte da busca desse viço, que se relaciona ao exercício da sexualidade em si, mas não só: fala-se aqui do prazer contra o embrutecimento; do gozo contra o aniquilamento de subjetividades. Soa pueril contrapor a poesia a um mundo brutal, que parece estar em estado de recrudescência (vide o tempo em que o poema foi escrito e o momento atual), mas, como se observa no texto da performance acima e no fim desse poema, em que a voz enunciadora se posiciona ao lado de Salomé, ao receber homens das mais variadas nacionalidades em seus lençóis, mas também ao lado de Laszlo, húngara capaz de chutar estrangeiros e dar uma rasteira em um pai com uma criança no colo, pode-se inferir que não há ingenuidade e sim, mais uma vez, uma opção entre o poema e o silêncio.

Um segundo apontamento que pode servir à leitura desses versos<sup>60</sup> está no ensaio “A poesia não é luxo”, também de Lorde, em que a poeta afirma a propriedade corpórea e alicerçadora da poesia, comparando-a com o erótico, “nenhuma diferença entre escrever um bom poema e caminhar sob sol junto ao corpo de uma mulher que eu amo” (LORDE, 2020, p.

---

<sup>60</sup> Essa noção de uso da poesia, no sentido de que ela apreende, organiza e atira coisas ao mundo, abeira-se da percepção de poema presente em “Testemunhar sem metáfora”. Conforme a citação de Roberta Iannamico e Kamenszain, trata-se não de um gênero literário, “mas o que está por trás disso, antes de se transformar em palavra. Uma forma de ver-sentir-dizer-conhecer-passar pela existência’ A possibilidade de ver-sentir-conhecer [...], o que ainda não foi convertido em palavras” (IANNAMICO in KAMENSZAIN, 2019, p. 27).

73), e brandindo esses dois elementos como ferramentas vitais de investigação, conhecimento e poder, cujos usos se assemelham:

Ela [a poesia] cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação tangível. É da poesia que nos valem para nomear aquilo que não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpido nas rochas que são nossas experiências diárias. [...]

A poesia não é apenas sonho e imaginação; ela é o esqueleto que estrutura nossa vida. Ela estabelece os alicerces para um futuro de mudanças, uma ponte que atravessa o medo que sentimos daquilo que nunca existiu.[...]

É devemos encorajar constantemente umas às outras a nos aventurar nas ações hereges que nossos sonhos sugerem e que são desmerecidas por tantas ideias antigas. Na linha de frente da nossa passagem à mudança existe apenas a poesia para aludir à possibilidade tornada real. Nossos poemas articulam as implicações de nós mesmas, aquilo que sentimos internamente e ousamos trazer à realidade (ou com a qual conformamos nossa ação), nossos medos, nossas esperanças, nossos mais íntimos terrores (LORDE, 2020, p. 47-48).

Cabe regressar ao filme de Eliza Hittman, cujo registro é bem próximo ao documental, como n’*O Martelo* – “Então não tem alegoria, é a vida mesmo” (IVÁNOVA, 2016). Na cena em que a protagonista volta para a sua casa desalentada, após a confirmação de sua gravidez, parece muito óbvia a primeira atitude a ser tomada: ela esteriliza uma agulha e, em seguida, prepara um balde de gelo. Autumn se olha no espelho e perfura o próprio nariz. Se, para a personagem, o *piercing* é o primeiro movimento em direção à emancipação – depois disso ela rumo em busca de contornar a situação de comiserção em que se via –, para Adelaide Ivánova, o recobrimento do controle se dá à base de abocanhadas: “[...] *O martelo* eu acho mais alegre, por ser mais simples, mais direto. É como se fosse uma mordida...” (IVÁNOVA, 2016). É por meio d’*O martelo* que ela destina seu contragolpe aos costumes, que matam e parecem ser mais reverenciados e incorrigíveis do que as leis: é uma resposta libidinosa, dada por uma poesia amolada que se faz limítrofe. Entre dor e prazer. Entre morte e vida.

### 1.3. Uma mulher limpa canta “*if I had a hammer*” (relato da minha jornada)

Primeiro, desfiz a mortalha/ como de hábito./ Mas a noite  
ainda era vasta./ Invenitei, então, um presságio/ há muito a  
destruir:/ colcha, tapete, rede/ este vestido de renda/ a trama  
da cadeira/ a cama/ a mesa posta./ A agulha é lenta, lenta/ a  
tesoura é lenta/ o amor é lento/ destruir me rouba a noite/ e  
as estrelas.

Mônica de Aquino, “Penélope Urgente”, em *Fundo falso* (Relicário, 2018)<sup>61</sup>

Começo meu relato de leitura das duas poetisas analisadas neste capítulo com o último poema do livro de Adelaide Ivánova, “o martelo”, em que se enumera alguns dos sentidos atrelados à referida palavra, propondo-se um jogo de significados. Ao longo dos versos, vê-se o martelo como instrumento que atesta a morte dos papas, “o papa quando morre/ leva uma/ marteladilha/ na testa [...]”; como variação de um “decassílabo heroico/ com tônicas nas posições / três seis e dez”; como uma espécie de tubarão, cujas projeções na cabeça “funciona[m] como asa/ estabilizando seus movimentos [...]” etc. (IVÁNOVA, 2017, p. 69). Vale comentar, também, que, nesse poema, Ivánova não menciona Nietzsche, cuja proposição filosófica envolve o uso metafórico da ferramenta<sup>62</sup> – o autor só aparece no livro em um momento de gracejo, mais especificamente no poema “o ministro”, citado na seção anterior deste trabalho –, pelo contrário, o caráter simbólico do objeto parece perder força: “quem já viu/ escola de pensamento ter/ símbolo”; “quando thor bate seu/martelo/ é sinal de chuva e trovão/ mas é a flor do mandacaru/ que anuncia chuva no/ sertão [...]” (IVÁNOVA, 2017, p. 69-70). Pode-se especular, a partir dessa observação, que talvez a voz enunciativa esteja mais interessada no deslocamento entre as possibilidades de uso do martelo.

na bandeira da Albânia  
 comunista substituíram o  
 martelo  
 por um fuzil o  
 martelo  
 é um objeto ótimo  
 que serve pra dormir bem  
 ou pregar pregos.  
 (IVÁNOVA, 2017, p. 70)

Já no décimo poema (sem título) da seção “Uma mulher limpa”, de *Um útero é do tamanho de um punho*, em que se espia um ritual de limpeza a partir de uma escovação dos dentes, esse atributo simbólico do objeto aparece revitalizado.

uma mulher gostava muito de escovar os dentes  
 escovava-os com vigor

<sup>61</sup> Disponível em: <<https://revistacaliban.net/destruir-ela-disse-sobre-fundo-falso-de-m%C3%B4nica-de-aquino-4c45a82fb228>>. Acesso em: 09 ago. 2022.

<sup>62</sup> *Crepúsculo dos ídolos ou Como se filosofa com o martelo* (Companhia das letras, 2016) é a última obra publicada por Nietzsche em vida, cujo subtítulo evidencia o sentido primordial do pensamento do filósofo. Na obra, o martelo aparece como uma ferramenta que quebra a rigidez com que os ídolos (a verdade em suas diversas faces) se conformam.

escovava-os de manhã de tarde e de noite  
os três melhores momentos do dia

escovava-os com muita pasta  
num movimento circular  
alternando as arcadas  
enquanto recitava

para dentro para baixo  
o sutra prajnaparamita  
ou a canção *if i had a hammer*

ao cuspir sentia-se muito melhor  
(FREITAS, 2012, p. 20)

A assepsia, que surge não só em uma percepção *stricto sensu*, mas também no que diz respeito a uma regulação do corpo e do comportamento, contrapõe-se ao prazer de cuspir e de recitar “o sutra prajnaparamita ou a canção *if i had a hammer*”. O termo “sutra” é um substantivo derivado do verbo  $\sqrt{\text{siv}}$ , que significa costurar<sup>63</sup>, e designa, também, o ensinamento religioso em forma de texto oriundo de tradições orientais<sup>64</sup>; na religião budista, Prajnaparamita “é uma prática que visa a passagem de uma margem a outra, correspondente a uma evolução”<sup>65</sup> (GUIDA e MACHADO, 2019, p. 168). Já “*If I had a hammer*”<sup>66</sup> é uma canção norte-americana, composta por Pete Seeger e Lee Hays, que, em sua letra, incita a tomada do martelo da justiça, para martelar amor entre as pessoas: “*I’d hammer out love between my brothers and my sisters*”. Ora, sob essa incumbência de asseio intermitente, o que resta do que concerne ao desejo da mulher? Talvez um ímpeto contestador, presente no desejo de mover as coisas de seus lugares, como sugere as passagens declamadas pelo eu do poema.

Essa mesma vontade de movimentação pode ser encontrada, ainda, no poema “o divórcio”, da segunda seção de *O martelo*. Nos versos curtos, que denotam certa agilidade, a mulher divorciada assume o lugar de enunciação, deslocando significantes e significados – anos, homem, papel e cidade – de estrofe em estrofe, enquanto a figura do homem é associada a uma ideia de inação. Parece que se lê a jornada da mulher “desquitada”, às voltas com os trâmites burocráticos da separação, em uma cidade que lhe é estrangeira, à procura por uma

<sup>63</sup> Disponível em: [http://www.ibiblio.org/sripedia/ebooks/mw/1200/mw\\_\\_1274.html](http://www.ibiblio.org/sripedia/ebooks/mw/1200/mw__1274.html). Acesso em: 20 ago. 2022.

<sup>64</sup> Disponível em: <https://www.dictionary.com/browse/sutra?s=t>. Acesso em: 20 ago. 2022.

<sup>65</sup> “Prajna significa ‘sabedoria’, paramita significa ‘outra margem’, então é ‘a sabedoria da outra margem’. Significa que existe um rio da ignorância e eu estou na margem dos perdidos e iludidos, se eu atravessar o rio, na outra margem vou encontrar a sabedoria.” Disponível em: <https://www.daissen.org.br/a-sabedoria-da-outra-margem/>. Acesso em: 22 ago. 2022.

<sup>66</sup> Em português, “Se eu tivesse um martelo”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/peter-paul-and-mary/208919/traducao.html>. Acesso em: 22 ago. 2022.

recolocação no mundo. No fim, após apontar o não cumprimento de um encargo por parte do parceiro, é ela quem vai embora, para não mais voltar, arrevesando os papéis.

apenas observando  
você deixar passar  
os anos  
sem assinar  
o email.

“vim devolver o homem  
assino onde”.

apenas observando  
você deixar passar  
os homens  
mas com papel  
assinado.

vim devolver os anos  
volto pra onde?

apenas observando  
você deixar passar  
o contrato  
sem cumprir  
seu papel

vim devolver a cidade  
volto pro homem.

apenas observando  
você deixar  
a cidade  
sem assinar o homem.

vim inverter os papéis  
e não volto.  
(IVÁNOVA, 2017, p. 65-66)

Se Adelaide Ivánova tematiza o divórcio, na segunda seção de seu livro, Angélica Freitas, por sua vez, aparece como uma personagem que se vê às voltas com a ideia de um casamento consigo mesma, no último fragmento do longo poema de 12 partes, na derradeira seção “O livro rosa do coração dos trouxas”. Trata-se de uma releitura do “Canto nupcial”, de Susana Thénon<sup>67</sup>, em que o eu do poema desposa a si mesmo, (SILVA e SILVA, 2016, p. 5949-5952), com a diferença que, no poema de Freitas, o matrimônio se apresenta somente como um vislumbre. Compreende-se, nesses versos, uma vontade de fazer troça, que se comprova nos números 38, 39 e 40 – a possível data do casamento –, numeração de um

---

<sup>67</sup> “Canto nupcial” foi publicado postumamente em *La morada imposible*, de 1986 (SILVA e SILVA, 2016, p. 5951).

calçado grande, um “sapatão”, termo que, pejorativamente, relaciona-se a lésbicas. Se a voz enunciadora, em Ivánova, “inverte os papéis/ e não volt[a]”, em Freitas, a personagem “angélica” se duplica, configurando duas partes de um mesmo sujeito, mas deixa a hipótese de união em suspenso: nos dois casos se invoca uma não conformidade.

e a família de  
angélica freitas  
por fim convidaria  
a sociedade  
pelotense para  
o enlace  
de suas filhas  
angélica & angélica  
na catedral  
são francisco  
de paula  
às 17 horas do  
dia 38-39 (brasil)  
40 (europa);  
(FREITAS, 2021, p. 91)

Sobre o processo de produção deste capítulo, é preciso dizer que, durante a pesquisa, defrontei-me com uma série de relatos de extrema brutalidade dos quais nunca tinha ouvido falar. Uma das histórias mais impactantes de todas as que tive acesso aconteceu em 1976: o bárbaro assassinato de Ângela Diniz<sup>68</sup>. Trata-se de um episódio que, à época, foi compreendido como um “crime de amor”, tendo o assassino, Doca Street, saído não apenas livre, mas como herói nacional em seu primeiro julgamento. Na segunda vez em que enfrentou o júri, em 1981, com a valorosa contribuição das mulheres que se amotinaram em Cabo Frio, cidade em que se deu o ocorrido, o caso sofreu uma reviravolta e Street recebeu uma nova condenação. Em 2021, a ressonância significativa do podcast “Praia dos Ossos”, que revisita o evento procurando lançar luz sobre algumas das complexidades que o envolvem, comprova que ainda há muito o que dizer a respeito.

No que se refere à literatura, como comenta Heloisa Buarque de Hollanda, ao explicar o recorte escolhido para a elaboração da antologia *As 29 poetas hoje*, é considerável a tomada do protagonismo pelas mulheres em certas discussões políticas, que se avolumam no Brasil desde as marchas de 2013, como já mencionei anteriormente. Aqui lembro do caso de Virginie Despentes<sup>69</sup>, autora do *best-seller Teoria King Kong*<sup>70</sup> (n-1 edições, 2016), em que

<sup>68</sup> No podcast “Praia dos ossos”. Disponível em: <https://www.radionovelo.com.br/praiadosossos/>. Acesso em: 24 jun. 2022.

<sup>69</sup> Taís Bravo utiliza o caso de Virginie Despentes para tratar do testemunho na literatura de Adelaide Ivánova.

relata um estupro sofrido aos 17 anos, assim como a recepção polêmica de *Baise-moi* (1994)<sup>71</sup>, livro e filme (2000) que também têm como eixo temático essa violência. Despentes comenta que sentia falta de livros que abordassem o assunto: “Prisão, doença, maus tratos, drogas, abandonos, deportações, todos os traumas possuem a sua literatura” (BRAVO, 2019, p. 123 apud DESPENTES, 2016, p. 33-34).

Parece inevitável a associação entre as concepções de “imaginação pública” e “realidadeficção”, encontradas nos textos de Josefina Ludmer, e o contexto amargado pelas mulheres hoje, em que há uma necessidade de reinvidicação e construção de contradiscursos – e, conseqüentemente, de literaturas –, que prestem testemunho dessas dores<sup>72</sup>. Como foi mencionado em uma nota de rodapé anteriormente, a questão econômica, que é sublinhada nos artigos da pesquisadora, também não pode ser ignorada: todo esse processo vem se encadeando com a anuência do mercado – já que a lógica capitalista tudo aglutina –, não à toa as poetas cujos trabalhos se dedicam à política estão presentes em editoras grandes, como a Companhia das Letras. Em seguida, convém dizer, ainda, que o encontro com o ensaio de Tamara Kamenszain também se fez muito a propósito para a reflexão sobre alguns dos mecanismos eleitos – o testemunho sem metáfora, *realities* dentro dos poemas – e seus possíveis comprometimentos, no intuito de dar conta de tamanha carga agressiva contida na realidade contemporânea da mulher que é representada nessa poesia.

Sobre a repercussão na cena literária dos volumes analisados neste capítulo, há que se assinalar que o livro de Adelaide Ivánova foi agraciado pelo prêmio Rio de Literatura, em 2018<sup>73</sup>, já a obra de Angélica Freitas, além do Prêmio APCA de 2012 e do protagonismo concedido dentro da curadoria de *As 29 poetas hoje*, foi circundado por uma polêmica em 2019, quando passou a integrar a lista de obras obrigatórias do vestibular da Universidade Federal de Santa Catarina e da Universidade Federal da Fronteira do Sul. À época, o deputado Jessé Lopes, do PSL de Santa Catarina, apresentou uma moção de repúdio contra o livro. A

---

<sup>70</sup> A obra foi publicada originalmente em 2006, na França.

<sup>71</sup> O volume não tem tradução para o português ainda. O filme, que tem o mesmo título no Brasil, é de autoria de Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi e enfrentou perseguição de grupos conservadores à época. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/54826/39332>. Acesso em: 19 ago. 2022.

<sup>72</sup> Enquanto esta seção é finalizada, em agosto de 2022, o filme “*L'Événement*” (2021), em português “O acontecimento”, da diretora Audrey Diwan, baseado na obra de mesmo nome de Annie Ernaux, é aclamado por público e crítica. O livro foi lançado na França em 2000 e traduzido pela editora Fósforo em 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/06/o-acontecimento-revisita-o-aborto-clandestino-da-best-seller-annie-ernaux-em-filme.shtml>. Acesso em: 19 ago. 2022.

<sup>73</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/premio-rio-de-literatura-anuncia-vencedores-23097195>. Acesso em: 24 jun. de 2022.

moção 463/2019 não chegou a ser votada por falta de quórum, mas gerou alguns debates, em que os políticos se dividiram entre um grupo que identificou no repúdio uma censura e outro que entendeu que a obra era de “mau gosto”, urdida sob a suposta “ideologia de gênero”, portanto uma ameaça à família tradicional brasileira.

Vale comentar que as poetas aqui examinadas, além da autoironia pungente e das implicações de suas escritas com seus deslocamentos pelo mundo, guardam outras similaridades, como o ressurgimento de personagens, que vazam de um poema para o outro, em uma sanha prosaica: em *Um útero é do tamanho de um punho*, tem-se a própria poeta Angélica Freitas e Susana Thénon, por exemplo; em *O martelo*, Humboldt e o “príncipe”. Suas produções artísticas se expandem, ainda, no sentido disciplinar, pois Freitas também passou a se aventurar com o seu próprio corpo, escrevendo em CAPS LOCK<sup>74</sup>, nas palavras dela, com a apresentação do show “Canções de atormentar”<sup>75</sup>, em 2018, com a companheira e multiartista Juliana Perdigão, no projeto “Subcena”, que depois foi transformado em livro e lançado pela Companhia das Letras, em 2020.

Concentrando-me nas dessemelhanças, parece-me mais certa a acareação publicada na *escamandro: poesia, tradução e crítica*, em que Sérgio Maciel identifica em Freitas um trabalho que se situa próximo às articulações postas em jogo por Simone de Beauvoir em torno da construção do que é ser 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” (BEAUVOIR, 2016, p. 11). Por isso a poeta lança mão “de versos copulativos que definem subversivamente” e “de verbos de ligação”, “por meio de constantes asserções” sobre “o que é uma mulher”, com a intenção de desmontar “a ideia formada dentro de uma cultura patriarcal que define qual é o seu papel no seio da sociedade” (MACIEL, 2017)<sup>76</sup>. A obra de Ivánova, por sua vez, une esforços na tentativa de construir uma narrativa ao redor de uma “situação catástrofe”, “que busca desenvolver a angústia retroativamente” (MACIEL, 2017), embora consista, também, em uma intimidação direcionada ao poder e à disciplina impingidos sobre o corpo da mulher.

---

<sup>74</sup> No texto “Como age, pensa e o que é uma mulher?”, no *Suplemento Pernambuco*.

<sup>75</sup> Entrevista sobre o projeto. Disponível em: <https://subcena.wordpress.com/category/angelica-freitas/>. Apresentação. Disponível: <[https://www.youtube.com/watch?v=8-i0r6TRsSc&ab\\_channel=Can%C3%A7%C3%B5esdeAtormentar](https://www.youtube.com/watch?v=8-i0r6TRsSc&ab_channel=Can%C3%A7%C3%B5esdeAtormentar). Acesso em: 24 jun. 2022.

<sup>76</sup> Em “Trocós, recibos & resenhas. Um 2017 por Sérgio Maciel (parte 1)”, na *escamandro: poesia, tradução e crítica*.

Na leitura do prefácio de Heloisa Buarque de Hollanda, desenha-se uma linha temporal em que se encontram Angélica Freitas e Adelaide Ivánova no momento em que a crítica menciona a preocupação com o não calar dos “temas de mulher” sugerido por Ana Cristina Cesar, ainda que, em seus poemas, essa inquietação se manifestasse de maneiras distintas. Em Ana C., a questão estava relacionada não ao tema, mas a uma literatura dita feminina, que, para ela, era a da “conversação”, a palimpséstica<sup>77</sup>, a da encenação da intimidade. Já nas duas poetisas aqui estudadas, há essa exploração pelas entrâncias e pelos entraves do que é ser mulher: em Freitas, por meio de um humor muito particular, em diálogo com uma linhagem antipoética universal e uma tradição de poesia de mulheres; em Ivánova, através da galhofa escrachada, com os ditos “recibos” (poemas repletos de lascívia e biografemas<sup>78</sup>). Travestidas de Penélopes zombeteiras, em suas jornadas pelo real, elas perfuraram o juízo androcêntrico, enquanto tramam, também, novos discursos sobre si mesmas.

---

<sup>77</sup> No texto “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, que trata das poéticas de Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles, Cesar contrapõe as duas poetisas à Adélia Prado, dizendo que esta última estaria mais próxima a uma literatura dita feminina, por introduzir em seus poemas o tema “ser mulher”. Para a própria Ana C., conforme a explicação contida na transcrição de seu depoimento para o curso “Literatura de mulheres no Brasil”, interessava a investigação sobre o que seria a literatura feminina, para ela escrita também por homens, como Guimarães Rosa (exemplo seu), e essa escrita se relacionaria diretamente à interlocução. (CESAR, 2016, p. 263-295). Flora Süssekind, em “A arte da conversação”, desenvolve essa ideia de escrita como emaranhado de diálogos em Cesar; no livro *Atrás dos olhos pardos – Uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, Maria Lucia de Barros Camargo se refere à poética da carioca como “palimpséstica”.

<sup>78</sup> Em E-Dicionário de termos literários: “O neologismo ‘biografema’ passou a fazer parte da teoria literária, inserindo-se na crítica como aquele significante que, tomando um fato da vida civil do biografado, corpus da pesquisa ou do texto literário, transforma-o em signo, fecundo em significações, e reconstitui o gênero autobiográfico através de um conceito construtor da imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser capturado pelo estereótipo de uma totalidade. [...] O biografema será, pois, um fragmento que ilumina detalhes, prenhes de um ‘infrassaber’, carregado de, barthesianamente falando, certo fetichismo, que vem a imprimir novas significações no texto, seja ele narrativo, crítico, ensaístico, biográfico, autobiográfico, no texto, enfim, que é a vida, onde se criam e se recriam, o tempo todo, ‘pontes metafóricas entre realidade e ficção.’” Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/biografema/>. Acesso em: 20 maio 2022.

## 2. CORTE E SUTURA

Acordei livre/ livre para o mundo/ a liberdade da  
 vida/ coroava minha cabeça  
 Miriam Alves, “Viagem pela vida”,  
 em *Poemas reunidos*<sup>79</sup>

### 2.1. O alicate de Natasha Felix e a política do gozo

encher a boca com todas as palavras/ tanto faz de  
 onde elas vêm/ e deixá-las cair por toda parte/ doa  
 a quem/ doer //para Ilona e Erich.  
 May Ayim, “liberdade artística”, em *Blues in  
 Schwarz Weiss*<sup>80</sup>

Simone (Sol Miranda) é uma jovem negra, formada em Direito, cujos estudos foram custeados com a venda de entretenimento sexual na internet. Em um determinado momento, ela passa em um concurso para a Defensoria pública e começa a advogar em favor de mulheres vítimas de violência doméstica. Essa é a sinopse de “Regra 34”<sup>81</sup>, filme dirigido por Julia Murat, que coloca em xeque certos impulsos moralizadores, aflorados em âmbitos ditos progressistas, em face de realidades que se apresentam dissonantes. Na obra, a protagonista cultiva uma predileção por práticas violentas em suas relações pessoais e é cobrada por parte de seus pares por uma suposta falta de politização do seu desejo. O termo “Regra 34”, origem do título do filme, alude à “34ª regra da Internet, que afirma que qualquer objeto, personagem ou franquia de mídia imaginável tem pornografia associada a ele”<sup>82</sup>.

*Use o alicate agora*, de Natasha Felix, incide em direção concorrente ao filme de Murat, na medida em que promove o deslocamento da violência para uma instância lúbrica. O

---

<sup>79</sup> Em ALVES, 2022, p. 21.

<sup>80</sup> Em “May Ayim e a tradução de poesia afrodiaspórica de língua alemã” (OLIVEIRA, 2018, p. 78).

<sup>81</sup> Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt15520368/>. Acesso em: 19 set. 2022.

<sup>82</sup> Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/regra-34-filme-brasileiro-ganha-como-melhor-longa-no-festival-de-locarno-na-suica/>. Acesso em: 19 set. 2022.

corpo “em queda”<sup>83</sup>, como a apresentação de sua editora demarca, irrompe transgressivo. Trata-se do corpo libidinoso, pronunciado por Agostinho, cujas partes não se avergonham, são desobedientes<sup>84</sup>. No entanto, a poesia de Felix não é exatamente o Paraíso e talvez a indocilidade, para além do prazer, seja uma questão, também, de sobrevivência – “o colar cervical é um acessório diferenciado/ fico bonita, imagino, amanhã// escuta:/ a queda é um começo.” (FELIX, 2018, p. 19) –; não à toa, elementos como um colar cervical e a escala Richter se fazem recorrentes, nos momentos de contextos desestabilizados de que é feita a obra. Um exemplo desse ânimo pode ser observado no poema de número “4”:

de agora em diante tudo será exatamente o mesmo  
 as pernas devem ser abertas e fechadas  
 com alguma regularidade como sempre foram  
 abertas e fechadas as pernas  
 passivas aos humores daquele outro bem ali  
 devem ser abertas e fechadas para que não se esqueçam  
 que a função das pernas é de serem abertas e fechadas  
 com alguma regularidade.  
 (FELIX, 2018, p. 20)

Em um tom performativo, o eu entrecruza afirmativas e negativas, propondo um jogo em que assegura a permanência de um determinado estado de coisas ao longo dos versos: com passividade e regularidade, a voz enunciadora alega se manter dócil “aos humores daquele outro bem ali”. Contudo, esse discurso é contraditado pelo abrir e fechar das pernas – verso sim, verso não –, que, como uma tesoura, decepa o que é afirmado na linha acima, modificando a função que é atribuída aos membros. Uma operação semelhante pode ser encontrada no trabalho “Marca registrada”, de Letícia Parente, uma das pioneiras da vídeo-arte no Brasil.

<sup>83</sup> Disponível em: <https://www.edicoesmacondo.com.br/poesia/use-o-alicate-agora>. Acesso em: 19 set. 2022.

<sup>84</sup> Segundo *Ascensão e queda de Adão e Eva* (Companhia das letras, 2018), no século V, Agostinho travou polêmicas em torno da noção de *originale peccatum* (pecado original) consolidando o entendimento de que este se manifestava em todos seres humanos por meio da excitação. O ato sexual nunca era realizado sem iniquidade (GREENBLATT, 2018, p. 104). Segundo minhas pesquisas, tal concepção remonta textos platônicos, como *Timeu*, em que os órgãos sexuais, de homens e mulheres, eram descritos como seres vivos (PLATÃO, 2011, p. 209).

Imagem 2 – “Marca registrada” (1975)



Fonte: PARENTE, 2018, p. 170.

Em “Marca registrada”, Parente recupera a prática tradicional do bordado, de sua ascendência nordestina, e, com agulha e linha, na planta do pé, escreve as palavras “*Made in Brazil*” (“Feito no Brasil”). Ao mesmo tempo em que se inscreve como membro dessa comunidade imaginada, ao bordar – atividade associada à mulher em uma sociedade patriarcal – a frase que corrobora uma identidade cultural unificada, desfere, por outro lado, um certo desprezo, já que o escrito é cerzido na parte menos elevada do corpo, ao rés do chão; é uma inscrição feita para ser pisada. Dessa forma, enquanto a artista “aceita” a concepção de mulher vigente, em um gesto concomitante, recusa-a, visando desarticular essa cadeia de experiências e valores arraigados, tanto na cena artística quanto no contexto político da época. Cabe ressaltar que a performance, registrada em vídeo, o que era uma inovação em 1975, foi realizada em plena a Ditadura militar.

Em um mundo repetitivo em seus assombros, Natasha Felix também se une às agulhas – “sou amiga delas” (FELIX, 2018, p. 15) –, além de facas, serrote, unhas, dentes e uma infinidade de elementos cortantes. Em meio a esse ambiente de hostilidade, o leitor desta seção deve estar se perguntando: afinal, onde está o gozo, evocado no título e na introdução deste segmento? O poema “O atirador de facas” poderá atijar mais um pouco tal curiosidade.

em um primeiro momento  
 estranho o alvo ser qualquer coisa que não a cabeça.  
 depois é fácil conduzir a postura.

o atirador de facas sorri.  
 existe algo entre os seus sapatos e meus pés  
 que desconheço                      um nome quem sabe.

confio acima de tudo em seus erros.  
 meus dentes todos feito cães de apartamento  
 sossegam de repente.

alguém da plateia  
 grita eu me assusto  
 não me movo, espero.

o atirador de facas gosta de mim  
 porque sou quieta.  
 (FELIX, 2018, p. 28)

No poema, a voz da mulher, assistente de um número circense, mais uma vez, ensaia uma pretensa contenção – “meus dentes todos feito cães de apartamento” –, mas há um prazer estranho e desconhecido, no embate entre o eu – em posição de vulnerabilidade – e o atirador de facas. É algo que só pode ser apreendido se relacionado ao prazer do jogo, que são sempre perigosos, porque “o coração bate no meio do jogo, aumenta as/ Ideias dos alegres, as ideias dos alegres são o coração.” (TAVARES, 2008 p. 62)<sup>85</sup>, conforme anuncia Gonçalo M. Tavares, cujo *Livro da dança* embala a poeta, no que se refere ao apetite lúdico<sup>86</sup>. Aqui, vale uma digressão. Como escreveu Taís Bravo (2020), em seu mapa possível para a poesia de Natasha Felix, o “tesão deixa pegadas”<sup>87</sup> – “existe algo entre os seus sapatos e meus pés/ que desconheço                      um nome quem sabe” –; e é possível explorar, nos rastros de prazer de outros textos lidos pela poeta, eventuais caminhos para a leitura de sua produção. Então, o presente estudo, também, escolheu as suas bússolas<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> Trata-se do poema “Sobre alegria”, que foi encontrado no texto “Jogo perigoso: aumentar as ideias no coração dos alegres”, de Ana Luiza Riguetto, que relaciona Adília Lopes, Gonçalo M. Tavares e Natasha Felix, na *escamandro: poesia, tradução e crítica*.

<sup>86</sup> Há um poema chamado “TEORIA M. TAVARES”: “estira bem os braços só então amputa o que rodeia” (FELIX, 2018, p. 27).

<sup>87</sup> “O tesão como estratégia de guerra – um possível mapa para a poesia de Natasha Felix”, na *Revista Totem & Pagu*.

<sup>88</sup> Felix já foi aproximada a nomes como Gonçalo M. Tavares, Adília Lopes, Silvia Federici e Audre Lorde nos dois textos citados nas notas acima. Resolvi, para evitar repetições, fazer associações com outros autores, como Aglaya Veteranyi, Ana Cristina Cesar e Adélia Prado.

É cabível inferir que *Use o alicate agora* guarda um parentesco com *por que a criança cozinha na polenta* (Risco: Ruído, 2004), de Aglaya Veteranyi<sup>89</sup>, cuja prosa poética gira ao redor de sua infância nômade no circo: sua mãe ganhava a vida se pendurando no trapézio pelos cabelos e seu pai atuava como palhaço. A vida obscenamente miserável da família em trânsito pela Europa ocidental, em fuga da ditadura compelida por Nicolae Ceausescu, é narrada como um sonho, por meio de fragmentos que são entrecortados pela lenda de uma criança que “cozinha na polenta”<sup>90</sup>. No entanto, mais do que memorialismo, a obra forja um mundo fantasioso do qual se utiliza para o escoamento da brutalidade de seus relatos:

Na cama, não paro de pensar na minha mãe, pendurada pelos cabelos. Minha irmã tem de inventar coisas cada vez mais horríveis para a história da CRIANÇA NA POLENTA:  
Eu a ajudo:

A CRIANÇA TEM GOSTO DE GALINHA?  
CORTAM A CRIANÇA EM FATIAS?  
COMO É QUANDO OS OLHOS ESTOURAM?  
Então choro.  
E minha irmã me abraça forte e me consola.

SONHO QUE MINHA MÃE MORRE. ELA ME DEIXA UMA CAIXA COM A BATIDA DO SEU CORAÇÃO.  
(VETERANYI, 2004, p. 100-101)

Mais do que a óbvia confluência do cenário e da reinação de transposições, apreende-se um mesmo trato formal, na concepção de recortes de cenas – concisos, minimalistas –, em que muitos espaços são deixados vazios. Dessas lacunas, forja-se o jogo, como preconiza Roland Barthes, cuja obra, *O prazer do texto*, pode ser lida com proximidade de *Use o alicate agora*, em alguns momentos, como em sua tentativa de definição de “prazer/ fruição”: “terminologicamente isto ainda vacila, tropeço, confundo-me. De toda maneira, haverá sempre uma margem de indecisão; a distinção não será origem de classificações seguras, o paradigma rangerá, o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto” (BARTHES, 1987, p. 8). Na edição utilizada no presente texto, optou-se por “fruição” ao invés de “gozo” – palavra escolhida por este estudo para se referir à poesia de Felix – na tradução de “*jouissance*”, com uma nota afirmando que esta última se abeira mais do sentido

<sup>89</sup> Informação retirada da conversa pública “Poesia, leituras e conversas, com Bruna Mitrano, Itamar Vieira Junior, Natasha Felix e Tarso de Melo”, da Biblioteca Mário de Andrade. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=oAmluvi5NHA&ab\\_channel=BibliotecaM%C3%A1riodeAndrade](https://www.youtube.com/watch?v=oAmluvi5NHA&ab_channel=BibliotecaM%C3%A1riodeAndrade). Acesso em: 21 set. 2022.

<sup>90</sup> Trata-se de uma lenda conhecida na Romênia em que crianças malcriadas são cozidas em uma panela de polenta (CALLIGARIS, 2013, p. 1).

de prazer físico presente no termo original. Logo, cabe ratificar a dificuldade de designação das palavras, que, na investida, cheia de hesitação, também, deixa uma lacuna<sup>91</sup>.

E se há o interesse em limites neste texto, segue-se, com Barthes, no fragmento em que ele discute sobre o prazer da leitura e menciona a redistribuição da linguagem, na teoria do texto:

Ora, essa redistribuição se faz sempre por corte. Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Estas duas margens, o compromisso que elas encenam, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza (BARTHES, 1987, p. 11).

Logo, verifica-se a compreensão do corte como algo inestimável ao prazer do texto: “o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição” (BARTHES, 1987, p. 12). “Lá onde o vestuário se entreabre”, na intermitência, em que a pele cintila entre uma peça e outra, “as calças e a malha”, “a camisa entreaberta, a luva e a manga” (BARTHES, 1987, p. 15). Não ao *strip-tease*, sim ao rasgão. A volta à poesia de Natasha Felix, agora, dá-se munida desse juízo. Na seção “A domadora”<sup>92</sup>, o poema “A tesoura de derrida”, cujo título menciona um subcapítulo do *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*, de Paul B. Preciado, pode ser um bom objeto de análise.

com a tesoura corta língua lâmina você  
reclama um pouco sente rasgar  
a pele seleciona a defesa oferece  
mais carne fresca  
faz o que quiser de mim  
lá fora nenhuma casa nome de rua sequer  
está tudo acabado  
eles sabem  
o segredo do mundo nos seus olhos  
brancos dois pequenos planetas  
explodindo a ponta

<sup>91</sup> Mais a diante no livro, Barthes vai abrir uma divergência entre “prazer” – contentamento – e “fruição” (para este estudo, “gozo”) – desvanecimento. “O prazer é dizível, a fruição não o é. A fruição é indizível, interdita (BARTHES, 1987, p. 30).

<sup>92</sup> Há uma personagem “domadora” no livro de Veteranyi chamada Lídia (nome que persiste, também, em *Use o alicate agora*): “NO CIRCO, AS PESSOAS SORRIEM QUANDO MORREM. Eu não vou sorrir./ Lídia Giga, a domadora, foi dilacerada pelo leão que ela havia criado na mamadeira.” (VETERANYI, 2004, p. 74).

da tesoura escorrendo pelo metal  
 até que você diz eu aguento  
 (FELIX, 2018, p. 38)

“No princípio era o dildo” (PRECIADO, 2017, p. 23): diz o *Manifesto contrassexual*, que se dedica ao elogio do objeto, recorrente em poemas de Natasha Felix. A obra entende esse elemento como preponderante em sua proposta de desnaturalização do sexo, que vindica uma sociedade de equivalência. Ou seja, segundo o filósofo, é através da inserção do dildo que as relações se reorganizam: é por meio do “corte” que se coloca em marcha um processo de desconstrução do órgão-origem e todo o corpo se ressexualiza<sup>93</sup>. É interessante pensar no entroncamento entre o *Manifesto* e o *Alicate* – em especial, no poema acima –, que se apura nessa metáfora da castração, para a constituição de um novo contrato entre “corpos falantes”, em que tudo pode ser permitido (se antes acordado), como comprovam os versos: “faz o que quiser de mim”; “até que você diz eu aguento”. Não se compreende, novamente, a totalidade da cena, “lá fora nenhuma casa nome de rua sequer/ está tudo acabado/ eles sabem”. A lógica é a do corte do alicate.

Nessa direção, corpo e texto, aliam-se – o texto como corpo e o corpo como texto –, em um discernimento íntimo/erótico. Como em Barthes: “Parece que os eruditos árabes, falando do texto, empregam esta expressão admirável: o corpo certo. [...] O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico (BARTHES, 1987, p. 24); e em Preciado: “O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados” (PRECIADO, 2014, p. 26). Ora, se essa percepção é guardada, tem-se, então, o sujeito da leitura como *voyeur*: para Natasha Felix – cuja escrita se apresenta como prolongamento de seu corpo<sup>94</sup> – parece que, quanto mais o leitor é partícipe da cena voluptuosa, melhor. “Preparo para a arena”<sup>95</sup> exemplifica essa afirmação.

<sup>93</sup> Em um primeiro momento, a operação de corte e de translação do dildo inaugura “um tráfico de significante que coloca em funcionamento o processo irrefreável de destruição da ordem heterocentrada. O segundo momento dessa lógica reflexiva é o aperfeiçoamento do dildo, de modo que se aproxime cada vez mais do ideal perfeito [...] que institui a diferença sexual, e se distancie cada vez mais de seu referente anatômico. [...] Em um terceiro momento, [...] o dildo se volta para o corpo, transladando-se sobre ele para contrassexualizá-lo [...]. Dessa maneira, o corpo, que dependia de uma ordem orgânica hierarquizante e diferenciável, transforma-se em pura horizontalidade, em superfície plana onde os órgãos e as citações se deslocam em velocidade variável. [...] A descoberta do dildo introduz no sistema heterocentrado a possibilidade de repetição ao infinito de um significante sexual. Assim, o falo é devorado pela mesma força transcendental que o havia naturalizado” (PRECIADO, 2014, p. 83-84).

<sup>94</sup> Como já foi mencionado, a descrição de seu blog é “A escrita é o meu corpo”. Disponível em: <https://medium.com/@natashafelix>. Acesso em: 26 set. 2022.

te ensinaria a correr os meus peitos como eles gostam de ser corridos.  
 me faria didática. abriria uma exceção.  
 te mostraria como meus cabelos precisam ser agarrados.  
 seria paciente. desperdiçaria meu tempo.  
 te guiaria enquanto você se perde sem perceber.  
 você é um toureiro que vacilou por um segundo.  
 não escapou.  
 nós sabemos o que acontece aos distraídos.  
 agora é aceitar o chifre atravessar a sua mão violentamente.  
 o que te resta é acolher o gosto metálico na boca.  
 salivar bem.  
 a dor te escolheu dessa vez.  
 lamba o sangue, chupe os dedos.  
 não me chame de amor.  
 (FELIX, 2019)

No poema, os movimentos da tourada se associam ao *ballet* lascivo dos corpos, em um jogo em que a disposição pedagógica da enunciadora serve com uma armadilha. O objeto fálico – o chifre – está em poder da voz poemática, que, com um gesto brutal, toma a autoridade para si no fim da cena. A justaposição de textos confirma esse caráter duplamente erótico: a epígrafe do poema é um verso único de Ana C., “aqui meus crimes não seriam de amor” (CESAR, 2013, p. 236), que, embora tenha sido editado como poema em 1985, trata-se de uma frase retirada de uma crônica de Clarice Lispector, publicada em “A descoberta do mundo”<sup>96</sup>. Esse cruzamento de textos, muito próprio da escrita “palimpséstica” de Ana Cristina Cesar, em alguns momentos, também, manifesta um investimento libidinal, que o aproxima da poesia de Felix.

Em “arpejos”, por exemplo, as figuras de Antônia e de uma lagarta, deslocadas de um poema de Manuel Bandeira, dão uma piscadela para o leitor<sup>97</sup>, em versos que, ainda, podem ser lidos como uma paródia da canção de amigo “Levantou-s’ a velida”, de D. Dinis<sup>98</sup>. Sem mencionar a primeira estrofe, que começa com uma “coceira no hímen” e termina com a enunciadora resolvendo se dedicar à leitura. A dança dos corpos fica por conta do desencontro dos rostos, em um beijo não dado: “Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo seco do susto” (CESAR, 2013, p. 26).

---

<sup>95</sup> O poema foi publicado no blog da poeta. Resolvi acrescentá-lo à análise por julgar importante para este estudo.

<sup>96</sup> Segundo Luciana di Leone (2008), a crônica de Clarice Lispector, de 1970, era sobre a criação de Brasília.

<sup>97</sup> Em *Libertinagem* (Nova Fronteira, 1993), o poema “Namorados”: “– Antônia, ainda não me acostumei com o seu corpo, com sua cara. [...] – Antônia, você parece uma lagarta listrada.” (BANDEIRA, 1993, p. 142-143).

<sup>98</sup> Conforme Mônica Fagundes (2017), na cantiga, narra-se a ida de uma jovem a uma fonte. Ao lavar sua roupa íntima, ela se irrita com o vento, o que é compreendido como a primeira experiência sexual da mulher na clave metafórica medieval.

As “dedilhadas” do título – subtendidas na sucessão dos acordes na harpa –, que se decifram como uma gestualidade no texto, aludem à movimentação de dedos tangendo um instrumento e a uma relação homoafetiva entre mulheres. Essa pista é reforçada pelo espelho, aparato útil à reflexão, que sinaliza o tema do duplo. Abarcar-se, também, uma dimensão didática, em que o corpo assume um papel na formação de uma consciência de si do eu.

No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia.  
Meus olhos leigos na certa não percebem que um *rouge* a mais tem significado a mais. (CESAR, 2013, p. 26)<sup>99</sup>

Voltando à Natasha Felix, nos versos de “A domadora”, surge a personagem Mariana, que também “pensa em um homem chamado Herberto”, como em um poema sem título de *A teus pés*: “Sem você bem que sou lago, montanha./ Penso num homem chamado Herberto. Me deito a fumar debaixo da janela./ Respiro com vertigem. Rolo no colchão./ E sem bravata, coração, aumento o preço” (CESAR, 2013, p. 92). Nesses dois casos, a dicotomia interior e exterior aparece transfixada: “sou lago, montanha” – referência ao título do livro de Francisco Alvim<sup>100</sup> –; uma viagem até Coyoacán a cavalo; Herberto (Helder?)<sup>101</sup>. Essa “dramaturgia jubilosa”<sup>102</sup> aproxima o coração de tudo que é profundamente corpóreo, bem como de um pensamento “transtornado”, “numa perspectiva corporal dentro-fora”, recordando o que Lacan denomina de “extimidade”, isto é, o que “faz a intimidade circular intersubjetivamente” (CHIARA, 2009)<sup>103</sup>.

mariana se tranca no quarto.  
pensa em um homem chamado Herberto.  
quatro paredes turmalina  
parece até mentira.  
pensa em selar cavalos subir em um deles  
viajar até coyoacán galopando

<sup>99</sup> Sobre a cena em que a voz poemática passa Hipoglós nas partes íntimas: como em Duchamp, troca-se a fonte do poema medieval pelo bidê, em uma dessacralização que torna literal o que era metáfora (FAGUNDES, 2017).

<sup>100</sup> *Lago, montanha* (Editora do Autor, 1981).

<sup>101</sup> O poema pode ser associado ao conto “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, de Clarice Lispector.

<sup>102</sup> No texto “Carta aos analistas: confissão da intimidade impossível”, Ana Chiara menciona a noção de “dramaturgia jubilosa”, desenvolvida por Marcos Siscar, no texto “O coração transtornado”: “O crítico trabalha a hipótese de que, diferentemente das referências ao coração, como sede dos sentimentos, este órgão está em relação com o pensamento, numa perspectiva corporal dentro-fora. O coração, como víscera, agitar-se-á jubiloso ao se perder” (CHIARA, 2009).

<sup>103</sup> A extimidade pressupõe que íntimo é o Outro: Lacan evoca a figura de um parasita, um corpo estranho (CHIARA, 2009).

foda-se  
 todos os noticiários falarão de mariana  
 mariana a domadora  
 montando como ninguém,  
 o travesseiro entre as coxas.  
 (FELIX, 2018, p. 35)

A cena de masturbação feminina rememora a conhecida defesa dos “temas de mulher”, empunhada por Ana Cristina Cesar, em que a crítica menciona Adélia Prado como exemplo de subversão do universo imagético feminino, até então vinculado às “poéticas do inefável” de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. Entre muitas possíveis definições, a poesia de Prado se caracteriza pela contiguidade que guarda do corpo – manancial e instrumento de seu fazer poético. “Sai das vísceras humanas a matéria de sua poesia: ‘O grande escuro é Deus/ e forceja por nascer de minha carne’” (PRADO, 1991, p. 335 apud LUNA e SILVA, 2017, p. 24)<sup>104</sup>; Deus, para Adélia Prado, está no corpo do homem, e é deste corpo que provém a poesia. “A transcendência está encarnada nas coisas e, bíblicamente falando, o Verbo se faz carne e habita entre nós” (LUNA e SILVA, 2017, p. 24), como em “Sagração”, de *Terra de Santa Cruz*.

Fui para o quarto, minha mãe me passando os olhos,  
 eu experimentando vestidos pra chegar na porta  
 e conversar com o moço sussurrando-me:  
 quero comer suas pernas, sua barriga, seus peitos, quero tocar você.  
 E deveras tocava-me com o fundo da alma dele  
 [...]  
 Parecia um anjo falando as sabedorias...  
 Hélios, chamei-lhe, também luminescente,  
 o corpo representa o espírito.  
 [...]  
 Quem é o papa, perguntei-lhe, ansiosa por sacramentos.  
 – É nosso pai abençoando-nos.  
 E me chamou de vaca, como se dissesse flor, santa  
 prostituta feliz.  
 (PRADO, 2019, p. 225-226)

Adélia Prado pode ser mais uma peça de jogo conversacional dos poemas de Natasha Felix: em seu livro *Faca no peito*, de 1988, Jonathan surge como um personagem protagonista, figurando em 26 poemas. Segundo a explicação da poeta, este seria, para além de uma espécie de representação do masculino: “aquilo que eu desejo para a minha completude. Ele é exatamente um fato poético desde sempre [...], hora em que tudo mais

<sup>104</sup> Poema “Nigredo”, de *O pelicano* (Record, 2019), de 1987.

desce à desimportância”<sup>105</sup> – definição que o aproxima da própria poesia, novamente, corpo e texto. Logo, é cabível afirmar que é na figura de Jonathan que Prado opera esse movimento de consubstanciação entre o objeto de desejo e a poesia, tornando-os um só, como em “Mais uma vez”, em que, falando da escrita de um poema, dirige-se a Jonathan: “Escreve-o Quem me dita as palavras,/ escreve-o por minha mão (PRADO, 1991, p. 400 apud LUNA e SILVA, 2017, p. 24).

Em *Use o alicate agora*, há um personagem chamado “j.” que atravessa as seções do livro e aparece em seis poemas, em alguns deles, próximo a situações que envolvem perfuração e mutilação: “j. pega o alicate digo pega o alicate agora na gaveta/ [...] ele arranca meus dedos fora um a um” (FELIX, 2018, p. 12); “[j.] me permite espernear um pouco” (FELIX, 2018, p. 16); “em um ato de delicadeza oferecer o pescoço ao j./ que corte e prepare um assado com o que for/ de proveito.” (FELIX, 2018, p. 29). O Jonathan de Adélia Prado mantém um apreço por objetos cortantes também: “Me mata, Jonathan, com sua faca,/ me livra do cativeiro do tempo. Quero entender suas unhas,” (PRADO, 2019, p. 299); “Saberei, se Jonathan me amar: ‘que unha forte!’” (PRADO, 2019, p. 309); “Ele, Jonathan, e eu,/ faca, doçura e gozo,” (PRADO, 2019, p. 314).

Na hipótese deste estudo, “j.” pode ser compreendido como um pós-Jonathan, que ressurgue nos poemas dessacralizado, mas que continua incorporando o ato poético. Jonathan e j., em suas ligações sensuais com as enunciadoras, aproximam texto e prazer, de certa forma, materializando este último, como aconselha Barthes: é quando o texto entra “no catálogo pessoal de nossas sensualidades; seja em abrir para o texto a brecha da fruição, da grande perda subjetiva, identificando então esse texto com os momentos mais puros da perversão, com seus locais clandestinos” (BARTHES, 1987, p. 75). Os dois personagens, então, rompem a barreira que separa a vida em sua instância carnal da vida escritural: “O prazer do texto é uma reivindicação justamente dirigida contra a separação do texto; pois aquilo que o texto diz, através da particularidade de seu nome, é a ubiquidade do prazer, a atopia da fruição” (BARTHES, 1987, p. 75). No entanto, há que se marcar que o j. de Natasha Felix – seria essa abreviação de Jesus? – parece estabelecer uma postura crítica em relação ao Jonathan de Adélia Prado. Observa-se que o corpo glorioso, nos poemas prazerosos de Prado, atinge um patamar de gozo, por vezes, perverso; a voz enunciadora, nesse caso, é piedosa. Em um sentido desviante, com um quê de ironia, Natasha Felix desconstrói o que era gozo do corpo

<sup>105</sup> Informação que obtive na entrevista concedida ao programa “Roda viva”. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=CPXpd4BwgjY&ab\\_channel=RodaViva](https://www.youtube.com/watch?v=CPXpd4BwgjY&ab_channel=RodaViva). Acesso em: 27 set. 2022. No poema “A criatura”, de *O Pelicano*, a voz do poema, também, assume: “Jonathan é isto,/ fato poético desde sempre gerado” (PRADO, 1991, p. 366 apud LUNA e SILVA, 2017, p. 24).

sublime (ou sublimação do corpo), e, ao fazê-lo, opera um deslocamento na lírica corporal de Ana C. e de Adélia Prado; o eu do poema, dessa vez, desvela-se, sem piedade.

Passando para o nível que diz respeito ao deslocamento neste estudo, tratando-se da obra de Natasha Felix, tem-se menções ao transporte da poesia para outros espaços a partir da atividade de tradução, assim como do próprio deslocamento físico nos poemas. Em entrevista publicada no “Literafro – Portal da literatura afro-brasileira”<sup>106</sup>, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, a poeta comenta, ao ser perguntada sobre a tradução de seus poemas:

Quando soube que o meu trabalho havia chegado até o México — lugar que sonho conhecer desde que li *Los detectives salvajes* –, pelo tradutor Sergio Ernesto Ríos, perdi o chão. Depois, veio a publicação do *9 poemas* na Argentina. Um livreto artesanal, editado pela *Las Hortensias*, com tradução assinada pela Carolina Tobar e pelo Marcelo Lotufo. Outro baque. Conseguir enxergar os tons dos poemas em outra língua, em especial o espanhol — idioma que especializo no meu bacharelado em Letras — é o mesmo que adiar fronteiras. Ainda não conheci outros países, mas meus textos puderam chegar em alguns desses lugares. Sempre penso nisso (FELIX, 2020).

Se, no capítulo anterior, viu-se que a poesia, para Angélica Freitas, é uma maneira de fincar os pés no chão, sendo as experiências vivenciadas na Argentina e na Cidade do México os disparadores dos poemas de *Um útero é do tamanho de um punho*; assim como se examinou, em Adelaide Ivánova, a imigração como uma grande inquietação, que transbordou para alguns dos poemas d’*O Martelo*; com Felix, a poesia viaja, tendo uma penetração em países da América Latina, como comprova seu depoimento. Em *Use o alicate agora*, o poema desbrava o céu colombiano, em “Exercícios”, em que j. voa, depois de arrancar os dedos da voz enunciativa, um a um, e guardá-los em um pote de conserva, “não sem antes lixar passar base nas unhas/ remover cutículas, beijar as cabeças.” (FELIX, 2018, p. 12). O eu do poema não vai ao aeroporto: “não o levo ao aeroporto sou/ uma mulher contemporânea.”<sup>107</sup> (FELIX, 2018, p. 12).

No periódico *Ruído Manifesto*, há a publicação do poema “na praça may ayim”, escrito “pensando em Audre Lorde e em Marielle”, que alça os versos de Natasha Felix para

<sup>106</sup> Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/1314-natasha-felix>. Acesso em: 29 set. 2022.

<sup>107</sup> Felix parece, nesse último verso, fazer uma menção ao poema “sete chaves”, de Ana C., em *A teus pés*: “Não sou dama nem mulher moderna.” (CESAR, 2013, p. 81).

Berlim, onde, em 2018, houve um ato em homenagem à vereadora do PSOL, assassinada àquele ano<sup>108</sup>.

porque temos medo cerramos as próprias  
mãos porque temos medo arrancamos  
os molares porque temos medo  
martelamos os joelhos porque  
temos medo botamos fogo nos nossos  
cabelos porque temos medo atiramos os  
ossinhos do tornozelo no canal porque  
temos medo os dedos quebrados são justos  
porque temos medo cortamos línguas  
unhas orelhas, o caminho.  
tiramos raspas de pele dos cotovelos  
testamos a faca na jugular  
plantamos uma granada debaixo da cama enfiamos  
a arma do crime no queixo  
porque temos medo.  
cortamos a energia desligamos os resistores  
porque temos medo o sol se deita  
amanhã e depois porque temos medo  
temos ferramentas temos o que cerrar arrancar  
martelar temos o que incendiar o que jogar  
fora o que cortar porque temos medo  
sabemos cuspir enganar trair porque temos medo  
porque temos medo  
dormimos tranquilas.  
porque temos medo  
somos também muito elegantes muito obrigada.  
(FELIX, 2018)

Em termos formais, tem-se um poema mais longo, em que os cortes duplicam as ações “cerrar”, “arrancar” e “jogar fora”. Dessa vez, a virulência eclode como resposta a algo que fica claro ao leitor – o medo –, já que o poema data de junho de 2018, três meses após a morte de Marielle Franco. Tal referência pode ser concernente ao que Elsa Dorlin aborda em *Autodefesa – uma filosofia da violência*: no livro, a filósofa traça uma genealogia das formas de autodefesa em diferentes contextos sociais, demonstrando como essa garantia sempre foi uma prerrogativa concedida apenas aos sujeitos em posição de dominação<sup>109</sup>. O poema pode ser lido junto ao capítulo “Reponder” da obra, em que Dorlin, por meio do romance *Dirty*

<sup>108</sup> Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/deutschewelle/2018/03/20/na-praca-may-ayim.htm>. Acesso em: 29 set. 2022.

<sup>109</sup> Na obra, constata-se que a partir de Thomas Hobbes e John Locke, “a autodefesa se associa ao direito de propriedade, sendo o corpo igualmente concebido como propriedade legítima de uma pessoa jurídica” (DORLIN, 2020, p. 8).

*Weekend*, de Helen Zaravi<sup>110</sup>, aponta para a proposição de modos alternativos de feminilidade. Citando outras poetisas, como Marília Garcia, com *Um teste de resistores* (7Letras, 2014), e Adelaide Ivánova, com *O Martelo*, ainda que indiretamente, Natasha Felix desenha uma comunidade de mulheres fortalecidas pelo sentimento que, com Marielle Franco, faz jus ao modo alternativo de resistência: a sororidade.

Aproveitando o ensejo trazido pelo poema, cujo título evoca a poeta May Ayim<sup>111</sup>, mais uma das leituras de Natasha Felix<sup>112</sup>, é importante ressaltar o lugar da tradução em seu trabalho com a palavra. “A tradução tem sido para mim, em tempos de isolamento, uma grande aliada, principalmente durante a madrugada, quando não consigo pregar um olho sequer (sic)” (FELIX, 2020) – escreveu Felix, em um pequeno texto que precede a tradução feita por ela do poema “*Tonight*”, de Ladan Osman<sup>113</sup>. Isto é, nessa circunstância, a tradução funcionou como uma espécie de companhia ante o confinamento. A poeta se interessa pela tradução da poesia afrodiáspórica, pelas questões recentemente suscitadas em torno de uma teoria da tradução antirracista, que se empenha em um exercício crítico sobre os textos e suas imbricações com o poder (JESUS, 2018). Além de Ladan Osman, Natasha Felix traduziu Danez Smith<sup>114</sup> – com o auxílio do poeta André Capilé, tradutor da edição brasileira de Smith –, e, sobre essas escolhas, pode-se relacionar, também, sua fala sobre a importância da publicação e circulação de autores pertencentes a minorias.

Publicar, principalmente para as minorias, tem muito a ver com a conquista de um território que antes era proibido ou impossível. Tem a ver com coragem e com o nosso processo de autoestima, de formulação de uma identidade. Escrever um livro e publicá-lo, só se tornou algo palpável quando vi que existiam pessoas como eu que conseguiram fazer isso. Antes, era um sonho longo, distante (FELIX, 2020).

Nesse ponto, convém delimitar a conjuntura atual da cena *litcult*, que faz a poesia circular de maneira *sui generis*: Ítalo Moriconi (2016), ao observar esse momento, destaca a

<sup>110</sup> O livro não tem tradução no Brasil.

<sup>111</sup> Poeta nascida na Alemanha, com raízes em Gana, foi pioneira ao realizar o estudo “Afro-alemães: sua história cultural e social sob o plano de fundo da mudança social” (JESUS, 2018, p. 26).

<sup>112</sup> Informação retirada da entrevista ao canal de Felipe Nascimento. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=abVz2K7FHYk&ab\\_channel=FelipeNascimento](https://www.youtube.com/watch?v=abVz2K7FHYk&ab_channel=FelipeNascimento). Acesso em: 29 set. 2022.

<sup>113</sup> Poeta nascida na Somália. Disponível em: <https://www.ladanosman.com/>. Acesso em: 28 set. 2022.

<sup>114</sup> Poeta afro-americano, *queer*, não binário e HIV positivo, traduzido no Brasil com a edição de *Não digam que estamos mortos* (Bazar do tempo, 2020). Disponível em: <https://medium.com/@natashafelix/n%C3%A3o-digam-que-estamos-mortos-uma-elegia-para-mike-brown-348fc243aee1>. Acesso em: 03 out. 2022.

expansão proliferante da palavra poética – a poesia acontece em rede, em encontros tecidos na internet, mas também alinhavados na presença, em que cada artífice vai trazendo outros. Moriconi enfatiza, ainda, a importância da prática da oficina. Nesse aspecto, a atividade poética gravita ao redor da formação de “núcleos aglutinadores”, “nós” ou “grumos”, com alguma estruturação, que gozam da facilidade de comunicar e publicar e “que reúnem e ao mesmo tempo relançam as redes de relações entre poetas e poemas” (MORICONI, 2016, pág. 127). Há “uma geração inteira de profissionais, estudantes, amadores praticantes da letra” que se aproximam de um impulso de “autoformação autônoma” (MORICONI, 2016, pág. 128), o que se comprova nas dedicatórias e epígrafes, nos poetas trabalhados nas oficinas e nas traduções realizadas.

Por fim, pode-se pensar o trabalho de pesquisa realizado por Felix acerca da poesia falada e das experimentações sonoras e corporais, que se desdobrou em projetos apresentados no Instrumental Poesia (Sesc Paulista)<sup>115</sup> e no *Black Poetry* (Sesc Ipiranga)<sup>116</sup>, como um deslocamento de sua poesia para outro suporte – seu corpo: dessa forma, a “poesia de livro”, no dizer de Waly Salomão, ganha novas possibilidades de circulação, unindo-se à dança, à batida, à visualidade, entre outras disciplinas: “Conheci outros dispositivos que funcionam para dançarinos e que eu passei a testar no papel” (FELIX, 2020). Assim, a partir do convívio com atores, djs, rappers, beatmakers e fotógrafos, a performer passou a contrabandear técnicas, colocando-as a serviço do texto, no intuito de alcançar um público maior.

Quando a gente se prende ao estereótipo do leitor ideal, imóvel, trancado no quarto com a cara afundada em algum livro, perdemos muitas outras possibilidades de criar vínculo com as pessoas. Esse acesso à poesia, para mim, se dá por muitas vias. Com isso, quero dizer que a performance tem um caráter muito democratizante. Sempre quis que meu trabalho chegasse no máximo de pessoas possível. Comecei a falar meus poemas, mexer com paisagens sonoras e *beats* e com a dança, porque acredito que a escrita não termina no papel. Quem ganha com isso é a linguagem, as pessoas que a testemunham e tomam parte dela, além dos próprios artistas (FELIX, 2020).

Um exemplo desse impulso se encontra na performance “Considerações sobre a higiene íntima”, produzida a partir de recortes de poemas da seção “Higiene íntima”, de *Use o alicate agora*. Abaixo, lê-se a segunda parte do texto que constitui a performance.

os cotovelos no vaso sanitário a sua  
língua entre as bandas da minha bunda

<sup>115</sup> Disponível em: <http://cliqueabc.com.br/sesc-recebe-versos-da-poesia-falada-e-a-potencia-lirica-da-musica-instrumental/>. Acesso em: 30 set. 2022.

<sup>116</sup> Disponível em: <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/evento/31440/#/tab=sobre>. Acesso em: 30 set. 2022.

a gente ria feito duas cabras  
 era feriado ou algo assim  
 você atrasado pra uma festa ou algo assim  
 o azulejo português ou algo assim  
 quem acreditaria?  
 o fim do mundo ali vivendo entre  
 animaizinhos minúsculos lembretes  
 manchas impossíveis  
 lá bem ali  
 ácaro, mofo, manchas de vinho  
 eu nunca conheci quem tivesse cabeça limpa (x2)

eu saio do banheiro cada vez mais suja  
 cada vez mais suja (x4)

penso que esquecer é fácil, então eu esqueço.

Ácaro, mofo, manchas de vinho  
 os meus joelhos nele  
 azulejos, o vaso sanitário, a sua língua  
 ácaro, mofo, eu nunca conheci  
 eu nunca conheci quem tivesse cabeça limpa  
 ácaro, mofo, manchas de vinho

olha, você pode até ser um homem piedoso  
 só eu não sou piedosa.  
 (FELIX, 2020)<sup>117</sup>

Nesse passo, desvela-se uma feição da poesia de Felix sobre a qual este texto ainda não havia se detido: a rejeição disferida sobre o corpo asséptico e tipificado. Se no poema “P&B”, do segmento “Estatísticas”, são enfileirados vidros esterilizados, lâminas de laboratórios, entre outros elementos normatizadores, que “checam os batimentos cardíacos/ para enfim catalogar a subespécie/ atribuir a ela um número/ quem sabe” (FELIX, 2018, p. 14), no poema “2”, da seção “A domadora”, vê-se o rebentar de uma profusão de pelos – pelos das nádegas, dos dedinhos, do buço, dos mamilos etc. Por esse segundo expediente, também, encaminha-se o trecho selecionado da performance (retirado dos poemas “Considerações sobre a higiene íntima, “2” e “4”), em que se entrevê uma cena impudica, em meio ao mundo dos animaizinhos minúsculos – “ácaros, mofos, manchas de vinho”. No fragmento, o banheiro, o local destinado ao asseio e ao cuidado do corpo, é o lugar da prevaricação, de onde se sai “cada vez mais suja” – o que demarca uma propensão ao que é impuro.

<sup>117</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_XhyeDLdpAE&ab\\_channel=AGENCIA](https://www.youtube.com/watch?v=_XhyeDLdpAE&ab_channel=AGENCIA). Acesso em: 29 set. 2022.

Imagem 3 – “considerações sobre a higiene íntima” (2020)



Fonte: Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_XhyeDLdpAE&t=8s&ab\\_channel=AGENCIA](https://www.youtube.com/watch?v=_XhyeDLdpAE&t=8s&ab_channel=AGENCIA). Acesso em: 03 abr. 2023.

Para compor a performance, foram arrancadas as numerações que dividiam a seção; o texto foi, então, embaralhado e picotado e, em seguida, as estrofes reordenadas receberam refrões, com a repetição de alguns versos. Esse novo texto ganha, ainda, a companhia do *beat* instrumental *Black Skinhead*, de Kanye West, com a inserção de um *sample* — procedimento utilizado por gêneros como rap e hip hop –, ou seja, inclusão de fragmentos de músicas ou batidas de outros artistas. Esse trabalho foi apresentado pela primeira vez no Festival Macrofonia! (SP)<sup>118</sup> – com as projeções de Guilherme Pinkawsky –, passando por saraus e festas. Posteriormente, “Considerações sobre a higiene íntima” foi gravada, passando a ser, também, um vídeo-poema, que conta com a parceria do performer Gabriel Antônio Mariano, do músico Barulhista e da Agência Chaos.

Nos fragmentos finais d’*O prazer do texto*, Roland Barthes constata a repulsa direcionada ao prazer como parte de uma tradição muito antiga, sendo este uma reivindicação apenas entre os marginais: até para Nietzsche, o hedonismo era um pessimismo. Para Barthes, no entanto, “o texto é (deveria ser) essa pessoa desenvolta que mostra o traseiro ao Pai Político” (BARTHES, 1987, p. 68). Natasha Felix, por seu turno, diz que a resposta pode estar

<sup>118</sup> Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bma/index.php?p=30415>. Acesso em: 30 set. 2022.

em algum lugar entre os rappers e os poetas – “é sobre fazer o poema rebolar” (FELIX, 2019)<sup>119</sup> –, afirma, desejando que as pessoas dançam com o poema. A partir desse entendimento, é possível compreender que se inaugura uma política do gozo em sua poesia, que vai ao encontro da intercessão feita em favor do prazer, que coloca o leitor no centro do jogo. Trata-se do prazer como um valor, afora todas as futilidades e culpas: “Se não tem tesão, não tem jogo” (FELIX, 2019)”. Por isso, é pelo balançar do quadril, que se quebram os versos; é pelo pulsar do corpo, que, mesmo contido, apresenta-se móvel e cortante, que o prazer se inscreve nessa poética. As pernas se abrem e fecham, as unhas crescem, os dentes se assanham. Nada permanece ileso.

Imagem 4 – “considerações sobre a higiene íntima” (2020)



Fonte: Fonte: Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_XhyeDLdpAE&t=8s&ab\\_channel=AGENCIA](https://www.youtube.com/watch?v=_XhyeDLdpAE&t=8s&ab_channel=AGENCIA). Acesso em: 03 abr. 2023.

Retornando ao filme “Regra 34”, mencionado no início desta seção, a diretora Julia Murat revelou que, na pesquisa acerca dos temas contidos na trama – sexo e violência –,

<sup>119</sup> Texto de Natasha Felix sobre performance em seu blog. Disponível em: <<https://medium.com/@natashafelix/%C3%A9-sobre-fazer-o-poema-rebolar-ae01203211d0>>. Acesso em: 30 set. 2022.

deparou-se com uma entrevista da atriz Sasha Grey<sup>120</sup>, que dizia que o sentido de seu trabalho com a pornografia envolvia a existência do perigo<sup>121</sup>. Fala-se, então, da expansão de limites físicos e psíquicos, da invenção de outras formas de feminilidade e da convivência com o antinômico. Nesse enredamento, a psicologização e a moralização são desconvidadas da cena, porque não contribuem para o risco: “Mal se acabou de dizer uma palavra, em qualquer parte, sobre o prazer do texto, há logo dois policiais prontos a nos cair em cima: o policial político e o policial psicanalítico: futilidade e/ou culpabilidade, o prazer é ou ocioso ou vão, é uma ideia de classe ou uma ilusão” (BARTHES, 1987, p. 73). Na cena final do longa-metragem, um homem desconhecido bate à porta de Simone, descontroladamente, e o espectador encara o rosto da protagonista: são feições indistinguíveis de prazer, medo, desespero, gozo. Corta.

## 2.2 O refazimento da memória nas agulhas de Rosana Paulino

Quem mostra bo es caminho longe?/ Quem mostra bo es  
caminho longe?/ Es caminho pa São Tomé// [...]Sodade/  
Sodade/ Sodade/ Des nha terra, São Nicolau// Si bo screve m’./  
M’ ta screve bo/ Si bo squeece m’/ M’ ta squeece bo/ Até dia qui  
bo volta”  
Cesária Évora (intérprete), Amandio Cabral e Louis Morais  
(compositores), “Sodade”

Em *Startling the Flying Fish* (Virago, 2005)<sup>122</sup>, a poeta Grace Nichols urde a narradora *Cariwoma* – produto da aglutinação de “terra do Caribe” (*Caribbean*) e “mulher” (*woman*) –, que conta suas histórias lançando mão de mitos pertencentes a vários mundos: o greco-romano, com Perséfone, Penélope e Cassandra; os africanos, com Ogun, Oíá e Anansi; os hindus, com Kali e Shiva; e os ameríndios, com Quetzalcoatl e Xocolatl (BRANDÃO, 2007, p. 4). Em seus poemas, mais do que evidenciar a devastação provocada pelo extenso processo colonizador, Nichols procura acurar o entendimento sobre essa nova instância criada a partir dos espaços colonizados, compreendendo o estabelecimento de uma identidade, com a

<sup>120</sup> Disponível em: <<https://www.imdb.com/name/nm2340248/>>. Acesso em: 09 out. 2022.

<sup>121</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/noticia/2022/08/quis-fazer-um-filme-sobre-expandir-limites-diz-diretora-de-drama-brasileiro-vencedor-de-locarno.ghtml>>. Acesso em: 09 out. 2022.

<sup>122</sup> O livro não tem tradução no Brasil.

infiltração das inúmeras culturas ali amalgamadas. Portanto, fala-se dos filhos da colonização a partir de diferentes conhecimentos – heranças que vieram da África e seus ensinamentos milenares –, como a dança, o pisar firme, imprescindíveis para o reencantamento da vida.

Uma segunda disposição a ser notada na obra diz respeito à postura observadora assumida por *Cariwoma*, que, desse novo lugar mítico, assiste seus filhos partirem (“*a weaving odyssey of no return./ No waiting Penelope/ unpicking all her work.*”<sup>123</sup>) – como a própria poeta, que deixou a Guiana Francesa e foi morar na Grã-Bretanha, sublevando o movimento triangular do trato de viventes: “*Cariwoma/ Watch my children/ Take off like/ Migrating spider-birds*<sup>124</sup>/ *Carrying the silver threads/ Of their linkages/ Making of me new/ Triangulars across Atlantic [...]*” (FLAJŠAROVÁ, 2015, p. 89-90). A tematização da diáspora, então, surge, em meio a uma profusão de metáforas, que aproximam àquele que parte tanto a pássaros, em um registro esperançoso, “*perhaps the truth lies with the birds that fly/ over the heads of immigration officers*”, quanto a lemingues, sob um olhar mais crítico e amedrontado<sup>125</sup>, “*Who knows why they leave/ racing like lemmings into the blue beyond?*” (FLAJŠAROVÁ, 2015, p. 90).

O oceano Atlântico, com seus muitos matizes, também são as águas primordiais d’*O Atlântico negro* (Editora 34, 2001), de Paul Gilroy, que, por meio da metáfora marítima, desvela as estruturas transnacionais responsáveis por desenvolver um sistema de comunicação global marcado por fluxos e trocas culturais na modernidade. A constituição dessa teia, segundo Gilroy, resultou em uma cultura cuja nacionalidade não se discerne; como arremata a professora Eufrázia Santos, “trata-se de uma cultura que pelo seu caráter híbrido não se encontra circunscrita às fronteiras étnicas ou nacionais” (SANTOS, 2002)<sup>126</sup>. E mais: é possível identificar, nessa movimentação, a formação de um “corpo único de reflexão sobre a modernidade e seus sabores que continua presente nas lutas culturais e políticas de seus

<sup>123</sup> Disponível em: <https://www.stabroeknews.com/2022/01/16/sunday/arts-on-sunday/grace-nichols-celebrates-her-heritage-through-her-craft/>. Acesso em: 29 ago. 2022.

<sup>124</sup> Essa é uma metáfora recorrente no livro, que alude à lenda de Anansi, uma figura de *trickster* da mitologia africana, cuja representação é uma aranha. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788574063058/anansi#:~:text=Um%20dos%20mais%20famosos%20contos,dos%20pequenos%20contra%20os%20grandes>. Acesso em: 15 set. 2022.

<sup>125</sup> Lemingues são pequenos roedores que ficaram conhecidos por conta de um documentário da Disney em 1958. À época, criou-se um mito de que os animais, ao tentarem migrar em massa, acabavam cometendo uma espécie de suicídio coletivo. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0052389/>. Acesso em: 15 set. 2022.

<sup>126</sup> Em “Resenha de *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*”, em *Revista de Antropologia, Universidade de São Paulo*.

descendentes” (SANTOS, 2002), a despeito do racismo moderno que negou o reconhecimento da capacidade cognitiva dos negros, bem como de sua história intelectual.

Um dos aspectos mais explorados no livro é o reconhecimento da duplicidade como sinal diacrítico da história intelectual do Atlântico Negro – integra o ocidente sem fazer parte completamente dele. As proposições apresentadas pelo autor se contrapõem às premissas do racismo científico que confinou o negro à categoria intermediária entre o animal e o homem. Indiretamente, elas se contrapõem também aos escritos filosóficos que se mostraram céticos quanto à capacidade cognitiva dos negros (SANTOS, 2002).

É nesse diapasão, que se atém ao esquadrinhamento do que não foi repisado na construção do mundo ocidental moderno, no que diz respeito aos povos negros, sobretudo às mulheres negras, que Rosana Paulino estabelece uma parte considerável do seu trabalho. Em 2017, ela atravessou o oceano para protagonizar a exposição individual “Atlântico vermelho”, em Lisboa, no Padrão dos Descobrimentos, o famoso monumento em formato de nau, que abriga salas expositivas em seu interior. Dentro da mostra, que tem o nome inspirado no livro de Paul Giroy, destacam-se diversas obras em que a artista utiliza a agulha como instrumento majoritário e o tecido como suporte principal, viabilizando uma prática que privilegia a transparência, o uso do avesso e demais atributos, com a finalidade de demarcar a qualidade ambivalente das questões colocadas em suas proposições. “Assentamento”, uma das instalações que integram a exposição, é uma amostra desse ensejo.

Imagem 5 – “Assentamento” (2017)



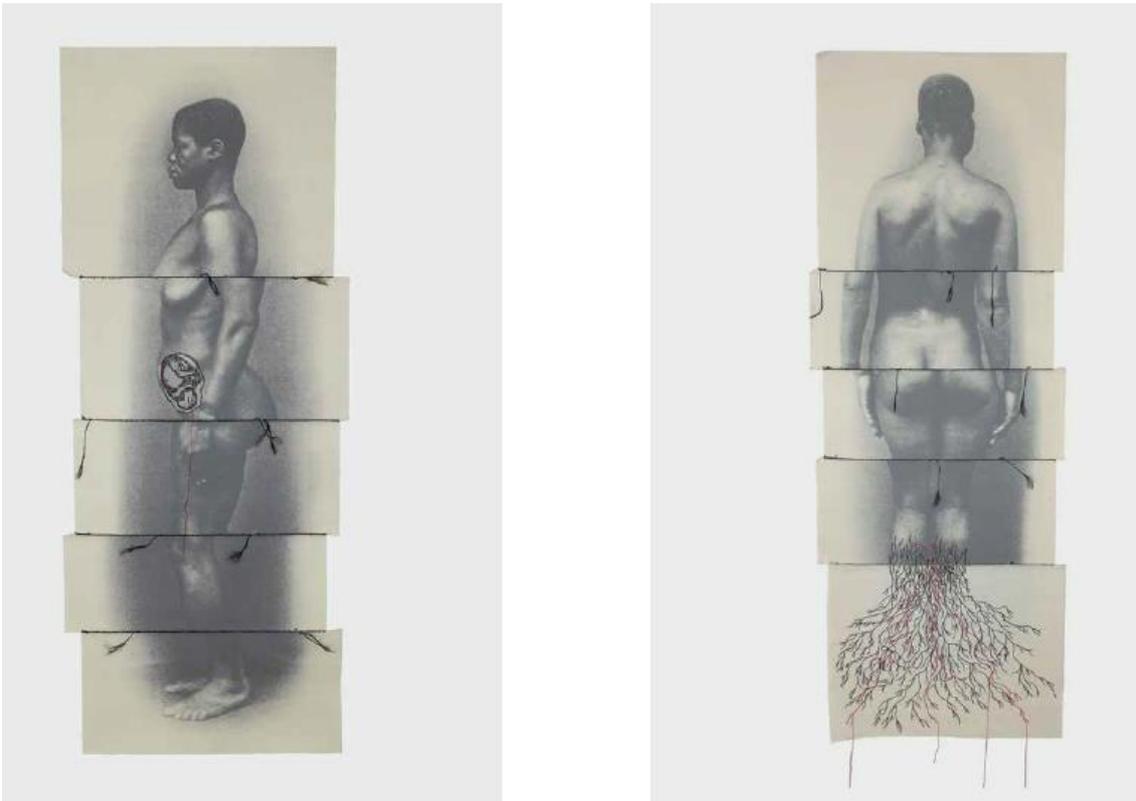
Na obra, vê-se a fotografia de uma mulher nua feita por Auguste Stahl, na Expedição Thayer, capitaneada pelo zoólogo Louis Agassiz, entre 1865 e 1866, quando foram designados pelo Império para registrar as populações negras do Rio de Janeiro e da Amazônia. É partir das imagens feitas nessa incursão, em que os fotografados aparecem na *mugshot pose* – pose forense (perfil, frontal e de costas), que, logo em seguida, implanta-se políticas de imigração de trabalhadores europeus, com o intuito de “embranquecer” a população brasileira<sup>127</sup>. Rosana Paulino recupera na obra, então, a imagem dessa mulher, participante de uma das sessões produzidas por Stahl, imprimindo o registro, em suas três poses, em um tecido, no tamanho real. Em seguida, ela corta o material em grandes partes, para, em um terceiro momento, unir esses fragmentos. A técnica concebida por Paulino, nessa última etapa, chama-se “sutura”, para remeter ao procedimento médico realizado em cortes profundos, que leva à cura, mas não deixa de ser violento e legar cicatrizes – por isso, propositalmente, também, as partes não são unidas de modo exato. Há algo que permanece desarranjado nessa operação.

Na instalação, ressalta-se, ainda, a presença de um vídeo cuja imagem mostra 24 horas de um mesmo ponto fixo do mar, do amanhecer até o pôr do sol, que rememora o traslado dos povos africanos; e de pallets (estrados), elementos muito encontrados em portos, que fazem referência à atividade de exportação de produtos. Esses pallets são carregados de fardos de madeira que têm a forma de braços, com o intuito de lembrar que aqueles corpos eram compreendidos como lenha a ser queimada. Os sentidos múltiplos que emergem do trabalho estão em seu próprio título: o assentamento pode ser de um prédio; de um movimento social, como um acampamento do MST; fala da energia mágica que mantém o terreiro, seu “axé”, segundo as religiões de matriz africana; e diz respeito à fundação de uma identidade. Nessa última perspectiva, Paulino evoca o “refazimento” desses povos na nova terra: não à toa, a mulher, em sua pose frontal, ganha um coração; na imagem de perfil, seu ventre recebe um feto; e, na reprodução em que aparece de costas, dos seus pés brotam raízes que se assemelham a veias. Ou seja, a fotografia de “tipo”, que deveria ser uma representação da degeneração racial, segundo as teorias racistas da época, passa a ser a figura da fundação de uma cultura.

---

<sup>127</sup> Maria Helena Machado desenvolveu uma pesquisa sobre a expedição de Agassiz e suas implicações com a disseminação do racismo de base cientificista. Segundo a pesquisadora, o zoólogo era partidário da “teoria da degeneração, que rezava que a miscigenação entre as diferentes raças humanas levava à degenerescência”. (HUBER e MACHADO, 2010, p. 31).

Imagem 6 – “Assentamento” (2017)



Fonte: PAULINO, 2018, p. 118-119.

Nesse ponto, é possível dialogar com o poema “Passado histórico”, de Sônia Fátima, publicado nos *Cadernos negros*: “Do açoite/ da mulata erótica/ da negra boa de oito/ e de cama/ (nenhum registro)” (FÁTIMA, 1998, p. 118). Nos versos, Fátima aponta o encobrimento da violência lançada sobre o corpo da mulher negra, fazendo, justamente, o registro que não foi devidamente realizado pela história. Nesse sentido, os apontamentos da poeta e da artista vão ao encontro do texto “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, de 1980, em que, via psicanálise, Lélia González formula uma reflexão sobre o racismo à brasileira. Nos seus termos, o racismo seria uma construção ideológica com vantagens sociais e econômicas para brancos de todas as classes, ao mesmo tempo em que é um sintoma da neurose da cultura brasileira, que se vê como uma sociedade branca. Com esses argumentos, González rejeita o mito da democracia racial, uma narrativa de dominação que impossibilita a nítida compreensão do racismo e de suas práticas.

No caso das mulheres, para a filósofa, essa neurose cultural atua duplamente, na articulação do racismo com o sexismo<sup>128</sup>; e uma comprovação desse juízo é o aparecimento de três estereótipos, recorrentes nas ciências sociais e nas artes plásticas, a “mulata”, a “doméstica” e a “mãe preta”, todos desdobramentos da noção de “mucama” – do dicionário Aurélio: “do quimbundo *mu'kama* ‘amásia escrava’) [...] A escrava negra moça e de estimação que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família e que, por vezes era ama de leite” (GONZÁLEZ in HOLLANDA, 2019, p. 242). No texto, Lélia González detecta que esses três clichês são aplicados ao mesmo corpo de mulher negra, dependendo do lugar em que este esteja situado.

Nesse encadeamento, faz-se profícua a recuperação das definições de consciência e memória, que aparecem no mesmo texto de González:

Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui (GONZÁLEZ in HOLLANDA, 2019, p. 240).

É a partir dessa compreensão do lugar de centralidade da memória, tendo em vista, ainda, o conceito de *critical fabulation* (“fabulação crítica”), de Saidya Hartman<sup>129</sup>, que Rosana Paulino se debruça sobre as histórias de escravidão e pós-escravidão lacunares ou emudecidas, para responder aos arquivos oficiais/coloniais e vindicar o desvio do que se categorizou como “mulher negra”.

A obra “Musa paradisíaca”, que se reporta ao nome científico da banana, é mais um exemplar dessa intenção da gravurista, com a adição, agora, de novos elementos, que fundamentam discussões acerca de grandes impasses nacionais. Trata-se de um painel formado por diferentes imagens impressas em tecido, unidas, novamente, por suturas: há uma outra fotografia de “tipo”, o que, à época do Brasil colonial, estampava cartões-postais

<sup>128</sup> Esse diagnóstico, segundo Flavia Rios e Alex Ratts, é uma compreensão precursora da necessidade de uma perspectiva interseccional nos estudos feministas (RATTS e RIOS, 2016, p. 387-403).

<sup>129</sup> Segundo Hartman, “*critical fabulation*” é: *a method that requires the re-assembly and representation of the ‘authorized accounts’ established by the archives* (HARTMAN, 2008, p. 11 apud ARAÚJO, 2019, p. 68).

vendidos como suvenires<sup>130</sup>, em que africanos e indígenas, trajados de maneira alegorizada, apareciam ao lado de paisagens exuberantes; um azulejo português; ilustrações de bananas; um esqueleto de animal; e um pedaço da letra da canção “Yes, nós temos banana”, composta por Braguinha<sup>131</sup>.

Imagem 7 – “Musa paradisiaca” (2018)



Fonte: PAULINO, 2018, p. 37.

A apropriação desses símbolos pungentes de nacionalidade, nesse trabalho, é colocada a serviço de um inquérito em derredor da construção do imaginário brasileiro: que emendas constituem esse tecido social? De que maneira este foi cosido? Esse escrutínio, a partir do campo semântico mobilizado no mural, encaminha o exame para a instituição de uma nação de extrativismo predatório, monocultora (o agro é pop?) – com a referência objetiva à ideia de

<sup>130</sup> Era comum essas fotografias em que os indivíduos apareciam fundidos à natureza; indígenas acompanhavam paisagens e pássaros frondosos e mulheres africanas posavam com frutas e crianças enlaçadas nas costas. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/marc-ferrez/>. Acesso em: 16 set. 2022. Na aula ministrada por Paulino no MAR, ela lê um anúncio de Christiano Jr.: “Cartões postais de negros e negras, coisa muito própria para quem se retira para a Europa”. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=sww6jN3\\_yyg&ab\\_channel=MuseudeArteDoRio](https://www.youtube.com/watch?v=sww6jN3_yyg&ab_channel=MuseudeArteDoRio). Acesso em: 18 set. 2022.

<sup>131</sup> Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/braguinha/yes-nos-temos-bananas/>. Acesso em: 18 set. 2022.

República das bananas<sup>132</sup> –, alinhavada às custas da barbárie, como indica a posição central do azulejo português, o corpo da mulher negra e os ossos de um animal. Tudo isso, mais uma vez, encontra-se unido pela sutura, de forma marcadamente imprecisa, demonstrando a brutalidade que envolveu a feitura dessa amálgama. Tal procedimento revela, ainda, os expedientes utilizados no enfrentamento dos conflitos que depois se impuseram ao longo da história do Brasil. Cabe notar, por último, que o título da obra, o nome “técnico” da fruta, relaciona-se com o comparecimento da figura da mulher negra em mais um documento histórico, estabelecendo uma crítica à sanha do “exótico” do registro “científico”.

A afronta à chamada “pseudociência” é uma das tônicas das intervenções artísticas de Paulino e aparece em diversas outras obras, como em “¿História natural?”. Nesse trabalho, a gravurista costura um “livro de artista”, ou uma espécie de enciclopédia, em que dispõe gravuras e colagens, sob títulos e taxinomias comuns a diversas ciências europeias naturalistas (zoologia, mineralogia, botânica etc.), valendo-se do mesmo aparato formal clássico de divulgação e propagação do saber ocidental. Desse modo, Paulino chama a atenção para as teorias empregadas no embasamento da instituição colonial, que fundamentaram a dominação dos corpos dos povos originários e africanos. A obra é extensa, mas é possível sublinhar uma operação insistente no livro: o engendramento de vazios, a partir dos recortes das silhuetas das figuras humanas, que, como observa Juliana Bevilacqua, mais do que configurar valores como privação, falta etc. ou metaforizar a invisibilidade e a exclusão, surge “como possibilidade de reconhecimento, quando o vazio se faz como a projeção de um espelho” (BEVILACQUA in PAULINO, 2018, p. 151); sendo um gesto que viabiliza que pessoas negras, sobretudo mulheres, projetem-se nesses espaços, em um exercício de reconhecimento.

---

<sup>132</sup> A expressão “República das bananas” foi cunhada por William Sydney Porter, em “O Almirante”, de 1904. Crê-se que Porter se inspirou em Honduras, onde morava quando escreveu o texto. A partir dessa obra, o termo passou a designar, pejorativamente, países monocultores, que tinham instituições governamentais fracas e corruptas, nos quais empresas estrangeiras possuíam o poder de influenciar as questões nacionais. Disponível em: <[https://www.bbc.com/portuguese/brasil/2016/04/160428\\_republica\\_bananas\\_origem\\_fn](https://www.bbc.com/portuguese/brasil/2016/04/160428_republica_bananas_origem_fn)>. Acesso em: 16 set. 2022.

Imagem 8 – “¿História natural?” (2014)



Fonte: PAULINO, 2018, p. 133.

Na obra “Sem título”, o problema da constituição da identidade ressurge com a tematização dos cabelos. A artista dispõe cabelos crespos sobre pequenas bases circulares, sobrepostas por vidros de relógio, remetendo a exames laboratoriais. São retratos desvirtuados de várias mulheres – cada peça possui um nome próprio, como Cleide, Mônica, Marly, entre outras –, mas, “ao invés de rostos, apresenta-se o que une as mulheres negras ao estereótipo de raça. Ironicamente, são emoldurados e dispostos como um memorial, mas compostos de pequenos traços corpóreos: os fios, os pelos” (TVARDOVSKAS, 2015, p. 149). O trabalho de Rosana Paulino parece abrir um diálogo decolonial com a obra “Caixa Brasil”, de Lygia Pape, de 1968, poema visual constituído por um recipiente com três mechas de cabelos (louros, castanhos e negros), que explora “tanto o enclausuramento e o fetichismo voyeurismo dos museus, quanto a hierarquia das raças evidente na valoração dos tipos de cabelo” (CONDURU, 2011, p. 62 apud TVARDOVSKAS, 2015, p. 149). Ao propor um jogo astuto, evidenciando os mecanismos de classificação que permeiam o universo da beleza e, ao mesmo tempo, criando uma espécie de relicário de madeixas, que converte os fios em preciosidades, Paulino vai em direção da obra de Pape e um pouco além, ao incluir o trato da questão racial.

Imagem 9 – “Sem título” (2006)



Fonte: PAULINO, 2018, p. 29.

A poeta Stephanie Borges lida com questões semelhantes em seu livro *Talvez precisemos de um nome para isso* (Cepe, 2019), em que, em um longo poema dividido em dez partes, elabora uma perscrutação minuciosa do cabelo, por meio de uma espécie de biografia dos fios, que trança, em seus versos, narrativas sagradas, arquétipos, memórias, receitas de cuidado, músicas pop, fragmentos do romance *Esse cabelo* (Todavia, 2022), de Djamilia Pereira de Almeida etc. O intuito é descortinar os antigos paradigmas associados ao feminino e à negritude, apresentando o cabelo como um índice de controle, que torna o outro objeto de categorização. Um trecho em que essa disposição pode ser observada se refere à narração do mito de Medusa e suas faces menos conhecidas – como a que a considera uma deusa muito velha da Líbia –, que sobrevêm entremeadas por uma cena de corte de cabelo.

Medusa,  
só pode ser vista  
por um reflexo  
distorcido  
e mesmo no Inferno

se a Górgona colher teu olhar  
já estará teu retorno cancelado

e no entanto  
a impossibilidade de cafuné  
nem é pelo veneno

um dos muitos segredos  
são os espelhos  
para que possa ver bem  
o instante no fim do corte  
te colocam um menor por trás  
para ver as costas a nuca as pontas  
e de relance, é possível  
se perceber replicável indefinidamente

ruim  
rebelde  
uma metonímia?  
serpente  
selvagem  
o velho testamento?  
(BORGES, 2018, p. 38)

Como se afere, a seção do poema, que começa pela pergunta “por que sempre lembramos/ dos cabelos da Medusa/ quando fatal é olhar” (BORGES, 2018, p. 38), dispõe uma interpelação sobre a arquitetura da autoimagem da mulher e sua associação a preceitos historicamente rebaixados, como a vaidade, a desobediência e futilidade, que podem ser pensados através das figuras de Eva e da Mulher de Ló na obra. Iemanjá, “mãe cujos filhos são peixes”<sup>133</sup>, finca-se como um contraponto (como você imagina/ os cabelos de Iemanjá? (BORGES, 2019, p. 63), quando, indiretamente, alude ao abebé, instrumento em forma de leque com um espelho em seu centro, que se associa não só ao zelo pela aparência, mas também ao cuidado de si voltado para a mente. Conforme Conceição Evaristo reitera, ao tratar da “escrevivência”, os espelhos de Oxum e de Iemanjá são ferramentas que concorrem para o alargamento de subjetividades.

E quando recuperamos a nossa individualidade pelo abebé de Oxum, outro nos é oferecido, o de Iemanjá, para que possamos ver as outras imagens para além de nosso rosto individual. Certeza ganhamos que não somos pessoas sozinhas. Vimos rostos próximos e distantes que são os nossos. O abebé de Iemanjá nos revela a nossa potência coletiva, nos conscientiza de que somos capazes de escrever a nossa história de muitas vozes (EVARISTO, 2020, p. 39).

<sup>133</sup> Etimologia da palavra “iemanjá”: *yèm-ndja*, termo formado a partir dos elementos iorubá *yeye* (“mãe”), *mn* (“diminutivo de animais”), *èdja* (“peixe”). Literalmente, seria a “mãe dos peixinhos” (HOUISS, 2001 apud RODRIGUES, 2011, p. 5).

Dessa maneira, a poesia de Stephanie Borges, aproxima-se do centro da instalação “Sem título”, de Rosana Paulino, em que se vislumbra duas bases circulares envoltas de algodão: na primeira, há a imagem de uma modelo negra, com o cabelo trançado, encarando uma boneca Barbie; na segunda, há a imagem de ambas de costas, em que só os cabelos estão à mostra. Percebe-se, tanto na obra de Paulino, quanto em *Talvez precisemos de um nome para isso*, uma ampliação das experiências, mobilizadas pelo corpo e pelos cabelos, do que é ser mulher negra, quando a poeta e a artista denegam os padrões que não abarcam a enorme maioria dos corpos. Ao longo de todo o poema de Borges, inclusive, há uma vasta enumeração de cuidados, tratamentos e sugestões de corte que contemplam os cabelos crespos. No trecho abaixo, há, sim, a incidência de categorias, mas elas coexistem na mesma cabeça.

ninguém ensina:

- a hidratação faz toda a diferença
- o shampoo é superestimado
- um pente é opcional
- existem três tipos de cacheados e crespos (2, 3 e 4) cada um subdividido em três categorias (a, b, c) e é quase certo que dois subtipos dos nove possíveis coexistam na mesma cabeça

não há nada de exótico aqui



(BORGES, 2019, p. 13)

Para além das rumações do passado na contemporaneidade, uma vertente da obra de Paulino se atém à especulação de outros mundos, através do estudo das relações entre o feminino e os animais. Na exposição “Colmeia”, de 2006, a artista apresentou as esculturas “Rainha”, “Operárias” e “Soldados”, que enredam uma narrativa em que criaturas, forjadas em terracota queimada, compõem a sua comunidade imaginada. A classe “trabalhadora” se divide em duas partes, de acordo com suas aptidões: há as “Operárias”, que são aquelas que, obviamente, trabalham; e “as” soldados, que fazem a defesa de todas. As primeiras, por terem características maternas, cuidam das crias, por isso são providas de diversos seios. Já “as” “Soldados” têm seus trajés costurados com cacos de vidro, pedras, correntes, anzóis e vários apetrechos bélicos. A “Rainha”, protegida pelo coletivo, na verdade, também é serva dele, já que é a única que tem visão – olhos cerzidos na parte inferior do seu corpo –, portanto realiza a vigília das demais.

Imagem 10 – “Rainhas”, “Operárias” e “Soldados” (2006)



Fonte: Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino>. Acesso em: 15 set. 2022.

Imagem 11 – “Soldado” (2006)



Fonte: Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino>. Acesso em: 15 set. 2022.

As obras, que são parte do estudo de Paulino sobre as esculturas africanas, além de repercutirem seus atributos estéticos tradicionais – no seu modo próprio de queimar a peça para a terracota atingir a cor escura, por exemplo –, remontam a maneira como estas se infiltram, também, na cultura popular brasileira, na utilização de tecidos e na variedade de elementos que se inserem em sua composição. Nesse trabalho, a artista conferiu relevo, ainda, a predicados que comumente não são relacionados ao feminino: sua faceta agressiva, mordaz. Daí a dissonância entre o artigo no plural “as” e o nome da peça no gênero masculino “soldados”, o que denota a heterogeneidade desses seres. Os cabelos das peças são pontudos, espetam, mas, curiosamente, as mulheres não possuem braços, fato que demarca a hostilidade que circunda essas criaturas.

A “Colmeia” de Paulino é devedora de uma série de obras anteriores, que incluem os remotos e conhecidos desenhos, em que seres se desenvolvem no interior de uma mulher, e o trabalho “Tecelãs”. Essa última série se desdobra em desenhos e uma instalação composta por uma infinidade de mulheres-bichos-da-seda feitas de barro, cercadas por fios de algodão, que se proliferam, vivazes, ocupando toda a parede. Confrontando as interdições sociais impostas à mulher, Rosana Paulino aflui para a representação de “um ‘eu-feminino’ valente e estoico, que experimenta no corpo as transformações do tempo e que carrega a capacidade de regenerar-se [...]” (TVARDOVSKAS, 2015, p. 162).

Imagem 12 – “Tecelãs” (2003)



Fonte: PAULINO, 2018, p. 44-45.

Sobre essas figuras metamorfoseadas, Luana Tvardovskas avalia:

São tecelãs de seus próprios corpos, mulheres-insetos – dois seres estranhos, conectados em sua imaginação. Os corpos de suas figuras posicionam-se como lagartas, esforçando-se em curvaturas que remetem a um movimento vital de liberação. [...] Mulheres que se distendem como larvas, em colônias estruturadas, protegendo-se mutuamente, num campo de ligações entre a psique feminina e o mundo dos insetos (TVARDOVSKAS, 2015, p. 162).

Assim, infere-se que a vitalidade dessa figuração, derivada da lendária convergência entre mulher e inseto – “borda como uma aranha, obreira como uma abelha, delicada como uma borboleta etc.”<sup>134</sup> –, desnaturaliza tal associação, aflorando outros entendimentos: “O sujeito-inseto kafkiano excluído é metáfora do feminino, mas, ao contrário do esperado, é capaz de transformar a existência em algo além das amarras sociais” (NERY e PICCOLI in PAULINO, 2018, p. 12). Com uma poética visual que subverte as atividades do cotidiano feminino, Paulino põe em xeque a premissa da domesticidade, em que a mulher é enquadrada como sujeito abnegado, cujo mundo orbita em torno da casa e da maternidade. Esse vínculo revisitado, entre mulher e bordado, orienta o pensamento deste estudo de volta à *Cariwoma*, de Grace Nichols, e seu “*Sea self*”:

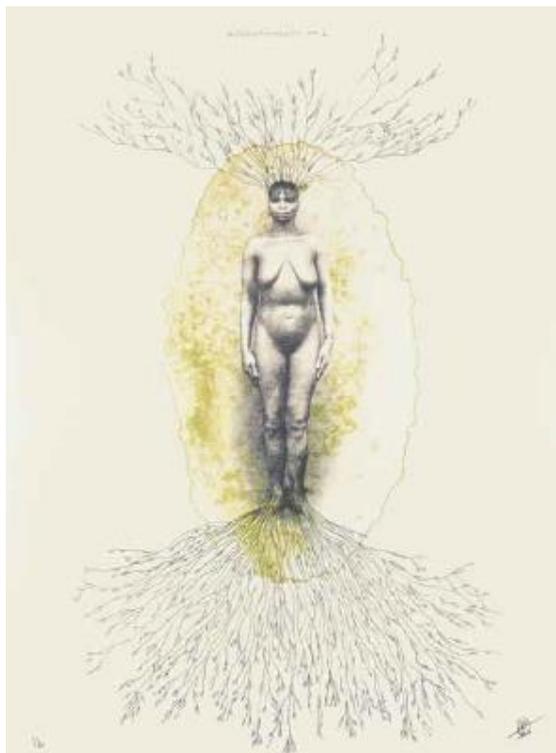
*Today I sing of Sea self  
a glittering breathing  
in a turquoise dress*

*Constantly stitched and re-stitched  
by bright seamstresses of flying fish  
adding a thousand sapphire touches*  
(BRANDÃO, 2007, p. 10)

É possível afirmar que se tem diante das vistas poéticas de refazimento: enquanto *Cariwoma*, de Nichols, permanece “*on the edge/ of this new world/ awaiting the footprints of my arrival*”, seu mar é tecido e retecido por seus “*flying fish*”, que continuam as infundáveis expedições pelo mundo; Paulino, com suas mãos, trama histórias, que, com riqueza emotiva, move significados de lugar. Tratam-se de narrativas de diáspora – como a litografia, da série “Assentamento”, em que Rosana Paulino cerze veias/ raízes que florescem da cabeça e dos pés da mulher retratada por Auguste Sthal, refazendo seu vínculo primordial com o céu e a terra (abaixo) –, cujas novas instâncias são assentadas no afeto.

<sup>134</sup> Citação de Paulino, de “Rosana Paulino, Colônia”, de Franklin Pedroso, retirada do livro de Tvardovskas.

Imagem 13 – “Assentamento” (2012)



Fonte: PAULINO, 2018, p. 113.

### 2.3 Felix e Paulino: cerzindo identidades

Eu não estou indo embora/ vou ficar aqui  
E resistir ao fogo.  
Sojourner Truth<sup>135</sup>

Há pouco mais de dez anos, Grada Kilomba partiu de Lisboa, sua cidade natal, para estudar em Berlim, onde se deparou com uma efervescente cena cultural, que lhe ofereceu, pela primeira vez, experiências para além de sua vivência reclusa sendo a única profissional negra no departamento de psicologia e psicanálise. *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano* é o resultado desse movimento, sendo, concretamente, sua tese de doutorado, mas, também, o fruto de dois encontros: o primeiro com um pensamento e um vocabulário que vinham sendo engendrados há algumas décadas, por nomes como Audre Lorde, Angela Davis e May Ayim, que tinham passagem por Berlim; e o segundo com uma recente intelectualidade baseada na capital alemã à época – grupos do movimento negro,

<sup>135</sup> Em RIBEIRO, 2017, p. 35.

feministas e LGBTQIA+ –, que propiciaram novos diálogos, e, conseqüentemente, novas reflexões.

Diferentemente da história colonial, que liga Portugal e Brasil e se particulariza por uma postura de negação (e até glorificação) desse passado, na Alemanha, o trajeto de conscientização coletiva em torno de sua cronologia nazista se verifica em estágio mais avançado, em que aquilo que foi transcorrido provoca culpa. Esse percurso, que não é moral, mas, sim, de responsabilização, é o caminho que permite a criação de novas linguagens e o refazimento das configurações de poder e conhecimento. “Quem sabe? Quem pode saber? Saber o quê? E o saber de quem?” (KILOMBA, 2019, p. 13). Nesse sentido, Kilomba se aproxima do que Simone de Beauvoir apontou em *O segundo sexo* – a ideia de que a mulher é o outro por não ter uma reciprocidade do olhar do homem –, para apontar que, no caso da mulher negra, esse local de reciprocidade é ainda mais difícil (RIBEIRO, 2017, p. 38). Abeira-se, mais ainda, de bell hooks, quando a teórica lança mãos dos conceitos de “sujeito” e “objeto”<sup>136</sup>.

“sujeitos” são aqueles que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (hooks, 1989, p.42 apud KILOMBA, 2019, p. 28). Como “objetos”, no entanto, nossa realidade é definida por outros, nossas identidades são criadas por outros, e nossa “história designada somente de maneiras que definem (nossa) relação com aqueles que são “sujeitos” (hooks, 1989, p. 42 apud KILOMBA, 2019, p. 28).

Por essa razão, o ato da escrita é marcado por essa passagem de “objeto” a “sujeito”, no qual quem escreve não apenas denega posições coloniais, que atribuem o lugar de “outro”, mas, também, conquistam a possibilidade de reinventar novos modos de narrar a si mesmo. Os trabalhos escolhidos para ocupar esta seção vão ao encontro dessas duas premissas, que, complementarmente, cumprem o papel de se opor ao racismo e de, em seguida, ocupar o espaço vazio deixado por este, pois “‘ainda há a necessidade de tornar-se – de fazer-se (de) novo’ (hooks, 1990, p. 15). Em outras palavras, ainda há a necessidade de tornar-mo-nos sujeitos” (KILOMBA, 2019, p. 29). Para começar, há que se trazer à baila alguns fragmentos

<sup>136</sup> É possível afirmar que essa mesma discussão em torno de “sujeito” e “objeto” está em “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, de Lélia González, apresentado pela primeira vez em 1980, especialmente em seu impressionante prólogo, que narra uma festa de lançamento de um livro sobre negritude em que pessoas negras são apenas espectadoras.

da série chamada “identidade”<sup>137</sup>, publicados na plataforma “Mulheres que escrevem”, mais especificamente o número “2”.

uma vez, no colégio marista, pediram que trouxéssemos fotos dos nossos pais  
 levei uma foto muito engraçada do meu pai  
 usando óculos escuros no corredor de casa  
 fazendo palhaçadas  
 porque é assim o meu pai  
 um homem engraçado de óculos escuros no corredor de casa.  
 [fazendo palhaçadas  
 no dia, enquanto estávamos todos em roda  
 alba schneider, uma colega da minha turma, olhou a foto do meu pai  
 de óculos escuros no corredor de casa e achou muito engraçada  
 ela ria e apontava e perguntava

por que seu pai parece um bandido?  
 (FELIX, 2018)

Em um primeiro momento, por meio da descrição de uma fotografia feita pelo eu do poema, dá-se a ver a figura de um homem, “engraçado de óculos escuros”: imagina-se, então, os gestos desse personagem que poderiam levar ao riso: uma careta, uma pose galhofeira? Em um segundo momento, ao fim dos versos, depara-se com uma segunda descrição do mesmo homem, através da cognição de alba schneider – “parece um bandido”–, o que suscita novas indagações. Cabe mencionar que, além dessa publicação na referida plataforma, na companhia de uma fotografia de Parks, em que se vê pai e filha negros<sup>138</sup>, o poema, também, foi escolhido pela curadoria de *As 29 poetas hoje*. Com o texto lançado em voo solo, sem nenhuma outra informação a não ser às dadas pela voz enunciadora e a “pista” do título “identidade”, inaugura-se, eficientemente, um outro caminho de leitura, deixando transparecer o processo de racialização ao qual as pessoas não brancas são submetidas e o racismo estrutural impregnado nas vistas alheias – também do leitor: o que caracterizaria a aparência de um “bandido” para uma menina alba, ou seja, branca, com sobrenome Schneider (“cortador” em alemão)?<sup>139</sup>.

<sup>137</sup> Disponível em: <https://medium.com/mulheres-que-escrevem/identidade-uma-s%C3%A9rie-de-natasha-felix-b49202b8610d>. Acesso em: 23 set. 2022.

<sup>138</sup> Poema de Natasha Felix, na plataforma “Mulheres que escrevem”, em 2018. Disponível em: <https://medium.com/mulheres-que-escrevem/identidade-uma-s%C3%A9rie-de-natasha-felix-b49202b8610d>. Acesso em: 06 nov. 2021.

<sup>139</sup> Poderia ser perguntado, ainda: por que a feição de um homem negro sorrindo estaria condicionada à marginalidade? Assim como, com o pensamento na bandeira-poema “Seja marginal, Seja herói” (1968), de Hélio Oiticica, haveria uma torção possível a partir do aparecimento do riso e da figura do herói e do anti-herói.

O poema de Felix parece dialogar com a obra “A permanência das estruturas” (2017), de Rosana Paulino, que consiste em um mosaico confeccionado com imagens impressas em recortes de tecido. Como de costume, os diferentes elementos que compõem o mural são unidos pela “sutura”, com toda a sua carga violenta, exprimindo a instituição do discurso ao redor da ideia de nação, que marginalizou determinados grupos. Dentre os elementos figurados, nota-se mais um dos indivíduos fotografados por Stahl na *mugshot pose*, o que remete ao olhar acusativo de Alba Schneider no poema. Como em “¿História natural?”, em um dos recortes, o espectador visualiza apenas o contorno do homem, o que indica o esvaziamento subjetivo operado pelo sistema racista, mas que também abre espaço para identificação. Vale acrescentar que imagens de crânios, de uma estrutura de navio “túmbeiro” e de um azulejo português são incorporadas ao trabalho, o que reforça a noção de resíduo da escravidão (por seu caráter estrutural) ressaltada por Paulino.

Imagem 14 – “A permanência das estruturas” (2017)



Fonte: Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/a-permanencia-das-estruturas>. Acesso em: 23 set. 2022.

Há, ainda, “Feliz como Lázaro”, que integra *As 29 poetas hoje*, e, originalmente, foi publicado no blog<sup>140</sup> de Felix, ao lado de uma foto da série “Bastidores”, de Paulino.

se me adoecerem e arrancarem quatro

<sup>140</sup> Disponível em: <https://medium.com/@natashafelix/feliz-como-l%C3%A1zaro-471f8f0e13a4>. Acesso em: 23 set. 2022.

dos meus melhores dentes.  
 Se martelarem meus joelhos.  
 Mesmo se alinhavarem a minha boca.  
 Se marcarem minhas costas a ferro.  
 Deitarem fogo nas palmas das minhas mãos.  
 Se fuzilarem meu corpo à queima roupa.  
 Darem fim às minhas digitais.  
 Se me derrubarem e jogarem terra nos meus cabelos.  
 Mesmo se me conduzirem à vala comum.  
 Se me derem por vencida  
 Se me disserem – é o fim da linha:  
 fico aqui exatamente onde estou  
 Se me disserem – mataremos todos os seus mortos.  
 Fico aqui exatamente onde estou.  
 Com os mesmos olhos de mosca-varejeira,  
 ousada como minha avó.  
 Se me disserem – é dia e ele não será seu:  
 fico aqui exatamente onde estou.  
 Com a mesma fome, herdeira de um deserto  
 Faço questão, passo minha vez.  
 (FELIX in HOLLANDA, 2021, p. 182-183)

Aqui a mulher representada evoca a figura bíblica de Lázaro, personagem de uma das parábolas de Jesus que tem uma vida miserável e, somente após a morte, recebe a sua recompensa no céu. Pode-se dizer que o poema gira em torno de um outro estereótipo relacionado à mulher negra: a figura inquebrantável, forte, que tudo suporta, com cada verso remetendo a um tipo de castigo infligido aos escravizados. O poema parece restituir a fala de uma das mulheres de “Bastidores”, trabalho em que Paulino transmuta imagens em corpos. Como nota Pollyana Quintella (2020), ao brocar fotografias históricas, a gravurista aciona o que era apenas documento familiar, incutindo nos retratos novas significações. A costura, atividade tradicionalmente relacionada à singeleza e à domesticidade, é cerzida de maneira bruta sobre os olhos, as gargantas e as bocas das mulheres negras, aludindo à interdição<sup>141</sup>. O nome da série, “Bastidores”, denominação do utensílio utilizado como suporte para a prática do bordado, também revela os espaços de pouco protagonismo, muitas vezes relegados às mulheres negras.

---

<sup>141</sup> À época, Rosana Paulino ainda não tinha desenvolvido a concepção de sutura, o que ocorre a partir da instalação “Assentamento” (PAULINO, 2018, p. 173).

Imagem 15 – “Bastidores” (1997)



Fonte: PAULINO, 2018, p. 32-33.

Se os poemas anteriores se assemelham aos episódios descritos pelo livro de Grada Kilomba, na parte em que se dedica a entrevistas, o poema número “7”, ao contrário, ao propor a escrita de uma biografia – a biografia da avó da voz enunciativa do poema –, recobre o sujeito descrito de humanidade – a humanidade subtraída pelo racismo.

se me pedissem pra escrever a biografia da mãe do meu pai  
 com as coisas que sei sobre ela começaria dizendo  
 a mãe do meu pai se chama antenora francisca santos  
 teve dois filhos com dois homens diferentes  
 ela foi dona de um bar e puxava a peixeira  
 sempre que um cara bêbado enchia o saco demais.  
 viveu mais de trinta anos com sua companheira  
 que morreu não sei do quê.  
 a mãe do meu pai ia em terreiro, tem uma casa azul no casqueiro

e uma vez disse que me daria um celular de presente pra me ligar e falar comigo.  
 (FELIX, 2018)

O poema, que fala dos laços de estima, cerzidos à distância entre mulheres de gerações diferentes, pode ser lido junto ao trabalho “Parede da memória”. A obra é composta por 1500 “patuás” – trouxinhas usadas pela família de Paulino à porta de sua casa, oriundas das religiões de raiz africana, que carregam ervas e demais materiais com o fim de proteção. Paulino costumava brincar com aqueles amuletos, “gostava da forma, da proteção e do caráter mágico”, e também com a caixa de fotografias dos pais (LOPES in PAULINO, 2018, p. 168); o que Felix parece fazer, também, montando o quebra-cabeça da sua avó não conhecida. Em “Parede da memória”, a artista move para o lado exterior a matéria protetora desses patuás, os onze retratos de sua família, confrontando o espectador com seu jogo de memória. Nele, os

personagens se repetem, infinitamente, e insistem em contar suas histórias, como no poema “8”: “toda vez que eu olho no espelho eu vejo a mãe do meu pai/ que não conheço.” (FELIX, 2018).

No entanto, esses imagens-amuletos, que “são resgatadas da morte pela fotografia, ao se transformarem em índices puros da biografia da artista” ou “um autorretrato da artista”, para além de “fetiches místico-afetivos (protegidas que são pelos véus que formam os patuás)”, compõem “o itinerário das relações de algumas etnias que ajudam a definir o Brasil” (CHIARELLI in PAULINO, 2018, p. 185). Propõem, ainda, uma reflexão sobre o processo reprográfico – que, atualmente, autoriza que se multiplique ao infinito as imagens até transformá-las “em permutáveis e indiferenciadas” – e o papel da “imagem numa sociedade eminentemente visual, mas que parece olhar, mas não vê o que é oferecido aos olhos” (FABRIS in PAULINO, 2018, p. 184).

Imagem 16 – “Parede da memória” (1994-2015)



Fonte: PAULINO, 2018, p. 24.

A obra, que começou a ser produzida quando Paulino era estudante, tendo terminado 21 anos depois<sup>142</sup>, assevera: leva tempo – evocando, aqui, o lugar essencial da memória, frisado por Lélia González, mencionado na seção anterior. Desse princípio, em que são realizadas perscrutações sobre outros modos de representação e subjetivação, vale-se Rosana

<sup>142</sup> “Parede da memória” já teve versões em tamanhos diferentes; hoje, o formato é 173,5 × 724 × 2 centímetros. (LOPES in PAULINO, 2018, p. 168). Gosto de pensar que esses personagens se movem como uma diáspora particular de Paulino pelos museus do mundo.

Paulino, que, com a técnica da costura/sutura, reatualiza o “arquetipo da mulher guardiã da memória e da identidade familiar” (FABRIS in PAULINO, 2018, p. 184); serve-se, também, Natasha Felix, quando lança mão de biografemas, que demovem memórias, impregnadas de doçura e sobressaltos. Nesse cerzir de identidades, os pequenos retratos de Paulino, alguns singelamente coloridos em aquarela, enlaçam-se à fotografia 3x4 da jovem do poema número “1”, demonstrando que é de um sem-número de caminhos que se constitui o eu.

tive que fazer quatro cópias novas da chave de casa no último mês.  
 esqueci de lavar a louça da janta e de fazer as tarefas da faculdade.  
 só não perdi meu emprego ainda porque corro muito  
 mas tenho canelas curtas e uma hora ou outra  
 esse problema vai aparecer também.

perdi as contas de quantas vezes refiz minha identidade  
 e sempre que uma nova chega do poupatempo parece  
 que vou ter que fazer de novo e de novo e de novo  
 até chegar lá.  
 (FELIX, 2018)

Imagem 17 – “Parede da memória” (1994-2015)



Fonte: Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino>. Acesso em: 03 abr. 2023.

### 3. JÚBILO E TERROR: O EMBATE COM A ALTERIDADE

a gente que é amante,  
a gente é que vive y espalha  
Tatiana Nascimento, “cuíer A. P.  
(ou “oriki de shiva”, v. 28 out. 2018)”  
*07 notas sobre o apocalipse  
ou poemas para o fim do mundo*<sup>143</sup>

#### 3.1. O poema-coice de Valeska Torres

a impertinência da cura.  
arrancaram meus caninos,  
tenho as gengivas suturadas à mostra.  
de medo: tormenta

[mãos de pólvora afagando o fogo]  
Bruna Mitrano, sem título, em *não*<sup>144</sup>

É por meio do signo do micondó<sup>145</sup>, também conhecido como baobá, que a poeta Conceição Lima apresenta sua incursão de natureza genealógica, *A dolorosa raiz do micondó* (Geração editorial, 2012), dirigindo-se às Ilhas de São Tomé e Príncipe. Seus versos constituem uma antiepopéia<sup>146</sup>, em que o que se acumula não são feitos heroicos e, sim, extravios: a cavidade que abriga o robusto tronco da árvore sagrada, podendo medir até mais de 10 metros de diâmetro, presta-se à última morada dos inúmeros “cadáveres sem cova”, como em “Zálíma gabon”. “Falo desses mortos como da casa, o pôr do sol, o curso d’água./ São tangíveis como suas pupilas de cadáveres sem cova/ a patética sombra, seus ossos sem rumo e sem abrigo/ e uma longa, centenária, resignada fúria.” (AMORIM, 2020, p. 237 apud LIMA, 2012, p. 22). Aqui, Lima trata não do antagonismo mais conhecido, entre portugueses e são-tomenses, mas dos conflitos internos de sua terra, chamando à cena os “gabões”, termo

<sup>143</sup> Em NASCIMENTO, 2019, p. 11.

<sup>144</sup> Em MITRANO, 2016, p. 62.

<sup>145</sup> Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/micond%C3%B3>. Acesso em: 04 out. 2022.

<sup>146</sup> Há um poema no referido livro de Lima chamado “Antiepopéia”, que narra a história do rei de uma tribo que se aliou a estrangeiros, traindo seu povo (LIMA, 2012, p. 20).

utilizado para nomear, pejorativamente, “serviçais idos do continente” (LIMA, 2012, p. 73), sequestrados do Gabão para as ilhas.

Permanecem e passeiam com passos tristes  
que assombram o barro dos quintais  
e arrastam a indignidade da sua vida e da sua morte  
pelo ermo dos caminhos com um peso de grilhões.

Às vezes, sentados sob às árvores, vergam a cabeça e choram.  
(LIMA, 2012, p. 22)

Em outros momentos, como em “Espectro de guerra”, Conceição Lima se atém ao contexto político das lutas pela independência de demais países africanos, como a Nigéria, descrevendo a transformação da paisagem de São Tomé e Príncipe provocada pelo conflito vizinho. O poema se inicia demarcando a tortura sofrida por seu pai: “Me pai, preso e torturado em 1953, andava esquisito/ e cochichava muito com minha mãe/ à noitinha na varanda.” (LIMA, 2012, p. 30). Em seguida, a violência que antes era sinalizada na paisagem corporal de sua família, como na postura “esquisita” de seu pai, vai recobrando o aeroporto, a rua próxima e o hospital:

Às vezes, ouvia a palavra guerra e a palavra Nigéria  
e a palavra Biafra.

De repente o aeroporto ficou maior, a cidade aumentou  
as ruas ganharam novo movimento.

[..]  
A rua do Rosário, que tinha má fama, passou a ser muito  
mais animada.  
(LIMA, 2012, p. 30-31)

Em um terceiro momento, depois de a degradação perfazer os corpos, “Um dia fui ao hospital e vi esqueletos. Eram pequenos./ como nós e eram esqueletos. Só tinham cotovelos olhos/ e joelhos.” (LIMA, 2012, p. 31), e circunscrever, também, os espaços públicos, sublevando as ruas, coloca-se a questão do poema. Como e com que linguagem se exprime a barbárie? Conceição Lima reflete: “Sei que certos poemas juntam os versos como se os/deitassem em uma vala comum./ Certos poemas sentem dó da metáfora, trancam a porta/ na cara da rima” (LIMA, 2012, p. 31). “Zálima”, palavra que integra o título do poema anterior, tem como uma de suas acepções “espectro” (AMORIM, 2020, p. 237), o que pode conduzir à compreensão de uma poesia que é acompanhada por esses fantasmas e que os vela. Essa é uma poética, que na concepção deste estudo, responde a esse paradigma discursivo

liricamente, empenhando-se na textura/textualidade do poema; tanto que após as afirmativas sobre o manejo do texto, Conceição Lima define:

São vítreos olhos em flácidos corpos.

O sangue na pedra, a fisga tombada, uma tibia  
partida.

Ou a enxuta memória de quem não sofreu, não morreu –  
Apenas olhou.

E gravou a visão do demônio no quintal.  
(LIMA, 2012, p. 31)

Na poesia de Valeska Torres, cujo projeto se predestina, também, à lida com subjetividades aniquiladas, impõe-se essa mesma encruzilhada. No poema “Em uma galáxia tão tão distante ...”, da seção “Ferrete em brasa”, em que coincide o comparecimento de uma dimensão escatológica, por exemplo, Torres anuncia o início de outro mundo. Este não se dá por meio da explosão do big bang e, sim, do reconhecimento de um descomunal buraco negro:

há anos-luz

criou-se um buraco negro ●

tão preto e profundo

que é confundido

com a desova

lá do morro

que cavam

mais uma cova  
de um vagabundo.

(TORRES, 2019, p. 21)

Se foi delimitado, ainda que superficialmente, os recortes históricos e geográficos de que se vale Conceição Lima, é preciso fazer o mesmo ao examinar a poesia de Valeska Torres. Os versos de *O coice da égua* têm o peso de uma época bem particular: o pós-golpe no Brasil, vivido, mais especificamente, na periferia do Rio de Janeiro. Não querendo dizer que o extermínio de pretos e favelados – o destino da vala comum – seja uma exclusividade de determinada época, porém há, nessa quadra de tempo, o brutal acréscimo da institucionalização da política de morte – que, hoje, corresponde à expressão “necropolítica”, cunhada por Achille Mbembe<sup>147</sup>, já desgastada nas análises da conjuntura brasileira. Lê-se,

<sup>147</sup> Mbembe (2020) identifica em países colonizados uma macroestrutura que opera regulando vida e morte, mediante o uso da força como uma política de “segurança”, ou seja, constata-se o Estado atuando como possuidor de uma “licença para matar” em prol de um discurso de ordem. Ocorre que, muitas vezes, os

nos poemas, a náusea provocada pela intervenção militar instaurada no Rio de Janeiro; pelo avanço do processo de milicianização em nível federal; pela comemoração de um assassinato transmitido ao vivo por parte de um governador de estado, mesma figura que não se intimidou em incentivar a polícia militar à prática do tiro “na cabecinha” como política de segurança pública etc.<sup>148</sup>.

Se, nos poemas de Lima aqui selecionados, o acúmulo dos despojos desemboca em um linguajar caudaloso, nesse poema de Torres, a proporção é contrária, pois se vislumbra uma narrativa cosmológica se transmutar em um dado da realidade terrível, uma cova que se apequena até quase desaparecer – e essa involução é demarcada graficamente na página do livro, com a palavra “cova” escrita em uma fonte que diminui ao longo do verso. Frisa-se, ainda, a escolha da palavra “vagabundo”, nomenclatura usada por agentes da lei para identificar o que eles compreendem como pessoas execráveis, seres humanos destituídos de humanidade, como os “gabões”, retratados nos poemas de Conceição Lima. A estes, as possibilidades são exíguas; muitos deles, desde o nascimento, já possuem um destino traçado.

O poema “O cupim comeu minha sorte” desenha a rota de uma das tantas balas “achadas” pelas periferias da cidade, em um caminho que termina na perfuração da bermuda do cunhado da voz enunciativa:

traçante  
     um furo na bermuda do meu cunhado  
         no jacarezinho  
             é bala halls perdida na goela  
 a mímica inchada depois zunido

o cupim comeu minha sorte  
 passam espirrando inseticida de porta em porta  
     inseto ruim desses que provocam picadas  
         é morto depois de umas pancadas  
 pernilongo é cadáver

qual é o pente que te penteia, homem?  
 qual é o pente que te penteia?  
 qual é o pente?  
     pistola .38  
 (TORRES, 2019, p. 33)

---

discursos utilizados para validar essas políticas resultam no reforço de preconceitos e marginalizações e, conseqüentemente, no extermínio de certos grupos.

<sup>148</sup> Disponível em: <https://ponte.org/witzel-atira-na-cabecinha-em-niteroi-e-despeja-bombas-em-favelas/>. Acesso em: 05 out. 2022.

Danielle Magalhães (2021), em *Ir ao que queima: no verso, o amor, no verso o horror* (Ape’Ku, 2021) faz uma leitura desses versos de Valeska Torres na companhia de João Cabral de Mello Neto, com o poema “Os três mal-amados”, e de Jacques Derrida, com seu conceito de *trace*<sup>149</sup>. No poema de Cabral, tem-se um troço – o amor – que come as roupas, os exames de urina, a paz, a guerra, e finalmente, o medo da morte; no poema de Torres, o elemento de disrupção é o traçante da bala. Partindo da tradução inventiva de *trace*, “traça”, associando-a ao traço do amor no poema cabralino, “que corrói a identidade, as propriedades do sujeito” (MAGALHÃES, 2021, p. 329), Magalhães se incumbe da tarefa de pensar o traçante, munção cuja característica é a visibilidade de sua trajetória, garantidora de maior assertividade do tiro. Observa-se, nos versos, o ziguezague da bala, que se assemelha a um rastro de cupim:

Engendrado no rastro, o poema se inscreve no atravessamento à medida que é atravessado: o traçante da bala que fura a bermuda do cunhado se confunde com a bala atravessada na goela. [...] Se o amor como traça no poema de João Cabral termina com o amor comendo até o medo da morte, o traçante que se traça em traça no poema de Valeska traça a morte. O que resta desse traçado, ou melhor, desse traçante? O último verso diz: “pistola .38. Lendo o poema de baixo para cima desse ziguezague, a partir desse último verso, vemos que ele nos leva a crer que se porta uma arma como se porta um inseticida (MAGALHÃES, 2021, p. 329).

Em um segundo momento, pode-se inferir que o movimento dos versos, além de emular o traçado sonoro de uma bala, aproxima-se, ainda, do zunido de um inseto: “passam espirrando inseticida de porta em porta”. No entanto, instaura-se uma ambiguidade no poema, pois é viável compreender que o tiro disferido é como uma picada de inseto – “inseto ruim desses que provocam picadas” –, que perfura a bermuda do cunhado; mas, também, subentende-se que os moradores da favela do Jacarezinho (uma das maiores e mais violentas da cidade) são como os pequenos bichos, cujas vidas são sem valor. A morte, em determinados lugares, é da ordem da trivialidade: mata-se como se matam mosquitos em uma passagem do carro do “fumacê”, nas vielas de um bairro pobre; vide o massacre ocorrido, em

---

<sup>149</sup> Luiz Fernando Medeiros propôs o uso de “traça”, ao invés de “rastro” ou “traço”, para conservar a sonoridade e o gênero do termo original “*trace*”, além de incluir a cedilha como “símile gráfico do pequeno corpo que se dispõe para fora do casulo, elíptico e achatado, da *Phereoreca Uterella*, corpo que se retrai e se estende conferindo, assim, o movimento da minhoca pelo qual, antes da fase adulta, a traça-das-paredes se locomove levando consigo seu casulo – pequena casa onde se protege seu futuro de pupa e de voo, como que uma diminuta *arché* dessa arquitraça; origem contemporânea de seu caminho, agora ainda um túnel, uma passagem mais que uma fonte (na medida em que se abre para os dois lados), por outro lado, origem de um pequeno evento por vir, a pupa, e que é, ainda, desde sempre atravessada pelo rastro, o resto, e as cinzas de outras passagens; a traça-das-paredes tece seu casulo com terra, poeira e dejetos de outros insetos” (CHAMARELLI, 2019, p. 31-32 apud MAGALHÃES, 2021, p. 328).

maio de 2022, no mesmo Jacarezinho, que culminou na execução de 28 pessoas, sendo a operação policial mais letal da história do estado do Rio de Janeiro<sup>150</sup>.

No poema “Carne moída”, anterior ao “O cupim comeu minha sorte”, repete-se a confluência dos elementos “traça” e “bala de fogo”, mas, dessa vez, em uma outra configuração, que, agora, passa a privilegiar o acúmulo de materiais ordinários do cotidiano urbano. Nesse caso, lê-se uma deambulação, em que a voz poemática atravessa vários pontos, entre Rio de Janeiro, Búzios e São Paulo: “Torrando no meio fio do Ceasa,/ homens armários me olham de esquelha,/ sabem que ferida aberta é lugar pra mosca botar ovos.”; “Rolam os dados/ no tribunal/ vencem/ mais fortes/ de pele/ de olhos/ de cabelos/ de sacos/ no cemitério de Inhaúma/ um após o outro.”; “Búzios. General Osório. Zona sul.”; “Anteontem pintei as unhas / de vermelho/ pelas ruas de São Paulo/ o gongo soou um colapso nervoso, gritou comigo/ não revido” (TORRES, 2019, p. 31-32). Entre todas essas passagens rápidas, sublinhando-se o deslocamento do Ceasa, centro de abastecimento de alimentos, para o cemitério, lugar de putrefação da carne (MAGALHÃES, 2021), as paisagens sobrepostas e embaralhadas, causam uma sensação de desorientação, em que apenas fica evidente a violência em alguns frames.

Praias e mais praias com gente miúda na quarta-feira  
o dólar em alta magra sexy salto 15 saindo da boate um escândalo  
na bolsa da mulher um garoto baleado correndo entre os carros da avenida  
Nossa Senhora de Copacabana, onde foi que a Senhora se escondeu?  
(TORRES, 2019, p. 31-32)

No trecho, vê-se alguns recortes de paisagens e cenas, que acontecem no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro. Não há detalhes acerca das circunstâncias em que o menino foi baleado, todavia, os versos relacionam a violência à disparidade entre os estratos sociais representados no poema, com a justaposição de dois cenários dicotômicos do bairro, cuja rua principal tem o nome da matriarca do catolicismo: “Nossa Senhora de Copacabana, onde foi que a Senhora se escondeu?”. Na segunda metade dos versos, é a vez da interioridade da narradora do poema se revelar nesse contato com o exterior; e, como Magalhães localiza, fica evidente, mais uma vez, que a ferida aberta é uma imagem reiterada na poesia de Valeska Torres: “a ferida aberta coincide com o eu que fala” (MAGALHÃES, 2021, p. 332). Sublinha-se, nesse momento, novamente a utilização do tamanho da fonte como recurso para reforçar a gradação de uma sensação de repugnância.

<sup>150</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/05/saiba-quem-sao-e-como-morreram-as-28-vitimas-do-jacarezinho.shtml>. Acesso em: 07 out. 2022.

Depois de velha e pelancuda o que me resta é ser comida pelas traças  
 em mim cabem  
 vigas de aço concreto camisinhas cacos estiletes balanças dedos esmalte  
 absorvente fígado

queijo nojo nojo nojo nojo nojo  
 (TORRES, 2019, p. 32)

Em *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*, Judith Butler discorre sobre a importância do embate com a individualização e a privatização da cultura política, propondo o estabelecimento de um pacto entre os corpos pertencentes a diversas minorias – populações consideradas descartáveis –, diante da precarização da vida, em um sistema que se torna cada vez mais predatório. O primeiro capítulo, em especial, que trata do que a filósofa entende como um exercício performativo do “direito de aparecer”, vai ao encontro dos poemas aqui analisados, por, também, exprimirem uma demanda corporal que reclama por “vidas mais vivíveis” (BUTLER, 2019, p. 31). Butler se contrapõe às fundamentações de Hannah Arendt, contidas em *A condição humana*, em que a pensadora, respaldada no modelo da *polis* grega, opõe corpo e mente:

De forma significativa, essa visão do corpo estrangeiro, não qualificado, feminizado que pertence à esfera do privado é a condição de possibilidade para o cidadão masculino (que se presume que seja alimentado por alguém e que se abrigue em algum lugar, e cuja nutrição e cujo abrigo são cuidados de alguns modos reguladores por qualquer população privada de direitos) (BUTLER, 2019, p. 53).

Para Arendt, a política exigiria um “espaço de aparecimento” – “espaço onde apareço para os outros e onde os outros aparecem para mim; onde o homem existe não apenas como outras coisas vivas ou inanimadas, mas assume uma aparência explícita” (ARENDR, 1963, p. 277-278 apud BUTLER, 2019, p. 82). Contudo, Butler observa que tal formulação, que define esse “espaço de aparecimento” da política pela fala e pela ação, opera uma exclusão dos “movimentos corporais, o silêncio, a respiração, a exposição do corpo desprovida de vocalização; por conseguinte, determinando a política pela exclusão do corpo” (MAGALHÃES, 2021, p. 373). Além disso, há a questão da “igualdade”, que, na *polis*, dizia respeito à igualdade de homens livres: no pensamento de Hannah Arendt, o corpo aparece associado ao paradigma grego que o restringe à esfera da necessidade, e não da liberdade. Portanto, o corpo se encontra excluído, bem como as mulheres e pessoas escravizadas.

Judith Butler, na referida obra, traz uma proposição que coloca em centralidade a noção de precariedade, cuja premissa é de que existem corpos que se encontram,

permanentemente, em risco diante do aparecimento e da exposição. “A precariedade é a rubrica que une as mulheres, os *queers*, as pessoas transgêneras, os pobres, aqueles com habilidades diferenciadas, os apátridas, mas também as minorias raciais e religiosas” (BUTLER, 2019, p. 65): essa seria, para a filósofa, uma condição social e econômica, e não algo relacionado à identidade – “ela [a identidade] atravessa essas categorias e produz alianças potenciais entre aqueles que não reconhecem que pertencem uns aos outros) (BUTLER, 2019, p. 65). Em suma, nessa nova leitura, não só o corpo é introduzido no pensamento político, como é considerado o “corpo em risco” (MAGALHÃES, 2021, p. 324); daí a ligação entre a performatividade e a precariedade: “pensar a teoria da performatividade de gênero é pensar, entrelaçadamente, uma amplidão de vidas que, pela precariedade, são determinadas como descartáveis” (MAGALHÃES, 2021, p. 374).

No poema “Dois filhos bantos”, a ideia de precariedade é evidenciada como um produto da ordem perversa engendrada pelo capitalismo. A temática da origem insiste, agora, ocupando-se da leitura de uma espécie de mito de fundação, só que de trás para frente, em que o eu do poema mira uma flecha para um “índio”, que surge portando um fuzil; este dirige uma bala para o que havia sido um “escravo”; e uma “preta aponta um facão daquilo que já foi um branco,/ de tudo aquilo que já foram restaram a dor de uma vingança que/ nunca mais será” (TORRES, 2019, p. 35). Na segunda parte do poema, a saga termina com o aniquilamento de dois iguais, depreendendo-se, novamente, a relação entre o mito de origem e a morte.

Dois filhos bantos,  
da mesma raça  
celebrando o ódio  
lascando a pedra já lascada.

Dois filhos bantos,  
de ventre preta que se esfolam  
pela mixaria.

[...]

São dois filhos bantos,  
que cantaram sob o sol ao som do berimbau,  
se matam hoje em Manguinhos,  
ao troco do capital.  
(TORRES, 2019, p. 35-36)

Nessa mesma clave, que demonstra que “a precariedade é a distribuição diferencial da condição precária” da vida (BUTLER, 2018, p. 41 apud MAGALHÃES, 2021, p. 375), é cabível ler a poesia de Bruna Mitrano. O poema “2 de julho de 2019”, publicado na antologia *As 29 poetas hoje*, tem início com a descrição de um evento excruciante: a visão de um

homem sem cabeça. Não se trata, porém, de um encontro com uma figura mitológica ou uma abdução para uma cena de série de zumbis, a voz enunciativa elucida, diante do absurdo dos absurdos. Como Conceição Lima, Mitrano faz ponderações sobre o uso da metáfora, diante de uma perfuração no peito, um segundo vilipêndio no corpo do homem: “um homem de peito aberto/ sem metáfora ou outra figura de linguagem/ que emprestasse beleza (ainda que dessas/ belezas terríveis) à imagem/ do homem de coração arrancado” (MITRANO in HOLLANDA, 2020, p. 72). A poeta acaba por lançar mão de comparações, para dar conta de uma terceira brutalidade constatada no corpo: o coração do homem fora colocado dentro de sua boca.

como um porco à pururuca de desenho animado  
 a maçã perfeitamente encaixada  
 a maçã exageradamente vermelha  
 colhida no próprio corpo  
 estirado no asfalto  
 na noite passado eu vi  
 e ver pode ser pra sempre  
 o homem morto  
 com a cabeça solta  
 o peito aberto  
 e o coração entre dentes  
 as partes todas  
 remontadas  
 como numa instalação artística  
 (MITRANO in HOLLANDA, 2020, p. 72-73)

O poema, ao final, traz uma nota informativa de que os direitos de imagem dos versos estão “reservados ao Comando Vermelho, facção criminosa atuante na comunidade Vila Kennedy” (MITRANO in HOLLANDA, 2020, p. 73), onde a poeta vive atualmente. Pode-se dizer, então, que o poema trata de situar o corpo, não só geograficamente, mas, também, socialmente, considerado “matável”, manipulável – assim como são um animal ou um objeto artístico –, sendo esse o resultado de uma precariedade que é compelida pelo abandono do Estado, retomando o que evidencia Butler:

[...] a precariedade é, portanto, a distribuição diferencial da condição precária. Populações diferencialmente expostas sofrem um risco mais alto de doenças, pobreza, fome, remoção e vulnerabilidade à violência sem proteção ou reparações adequadas. A precariedade também caracteriza a condição politicamente induzida de vulnerabilidade e exposição maximizadas de populações expostas à violência arbitrária do Estado, à violência urbana e doméstica, ou a outras formas de violência não representadas pelo Estado, mas contra as quais os instrumentos judiciais do Estado não proporcionam proteção e reparação suficientes (BUTLER, 2019, p. 41).

Voltando à Valeska Torres, pensando, agora, em termos de alianças, como propõe a obra escolhida para o acompanhamento desta seção, percebe-se que o tratamento da

precariedade em seus poemas, por vezes, contempla, simultaneamente, as questões relacionadas a um estrato social desfavorecido economicamente e ao gênero. Como analisa Danielle Magalhães, cuja tese articula uma teoria do verso como um duplo gesto de amor e de horror; o amor se faz presente como uma reinvidicação dos dois referidos grupos minoritários: “Na mesma abordagem em que se fala de um relacionamento, fala-se de assédio contra a mulher, fala-se de um cenário periférico e/ou suburbano e das formas variadas de miséria da lógica sinistra que rege o capitalismo” (MAGALHÃES, 2021, p. 378-379). Um exemplo dessa afirmativa se observa em “Inhaca”:

pescoço virado  
de galo decepado em encruzilhada  
um homem os olhos arregalados  
para minha bunda  
grita

carne avulsa  
açougue vendida em miolos  
paleta acém peito fraldinha e músculo  
vendida na feira livre  
embolodasvozesnoengarrafamento

chorosa mijó na cama  
estragada uma maçã podre  
quando você se desfaz de mim como de seus lixos  
[...]  
quando você trepa em mim me olha os olhos vazios como sacola  
voando por entre os fios de um poste  
(TORRES, 2019, p. 55)

Nesse plano, talvez, dê-se a oportunidade de explicitar uma das possíveis respostas à reflexão colocada por Conceição Lima sobre o manejo do absurdo. Como a orelha do livro de Valeska Torres, escrita por Letícia Brito, atesta, a poeta faz uso de elementos que constroem, como um “filho feio e malcriado” (BRITO in TORRES, 2019): ou seja, se Lima elabora a violência investindo na rugosidade do poema, de maneira lírica, Torres revida, dobrando a aposta, optando pela presença de vísceras, mijó na cama, cotonete sujo, entre outros componentes estranhos (e asquerosos) lançados no corpo do poema. No entanto, há, nos versos, um impulso de vida – um coice que machuca, mas que é alavanca –, quando, em seus testemunhos de sobrevivente na cidade colérica, o sujeito poético não se submete à cartilha do bom comportamento; se há o cansaço, há, também uma imensa vontade de “se relacionar e revelar o mundo como ele é”<sup>151</sup> (ZELIC, 2020).

---

<sup>151</sup> Em “O coice da égua: um livro para enfrentar ‘os dias que estão’”, de Helena Zelic, na *Revista Cult*.

Como já foi demonstrado neste segmento, boa parte dos poemas de Torres acontecem em meio a deslocamentos pela cidade, mencionando-se, inclusive, logo nos primeiros versos, uma localização, como se fossem uma espécie de carta (MAGALHÃES, 2019, p. 11). Então, deixando para trás o aspecto da perfuração, para a vista de uma segunda perspectiva da poesia da autora – a que trata do deslocamento –, vale a passagem pelo poema “Atenção ao usar a creolina pois é um produto tóxico”, que possui uma versão em vídeo, filmada na avenida Braz de Pina, em 2019<sup>152</sup>.

crepito sob o fogo da passarela vinte e dois  
o cheiro de creolina chamusca

🔥 em chamas 🔥

a carne na laje em brasas  
domingo,  
foice segunda  
vigiam  
até o bujão de gás da minha casa

o sal grosso que tempera a pista salgada de acari

na bifurcação o despacho duas cabeças de galo raspadas  
defumador em uma das mãos de maria conga na outra segura a crista  
dos galos pretos  
é preto o galo que ela segura pela crista

os dois corpos minúsculos em cima do prato de barro

sob o luar do sangue rubro escorrendo das cristas que cantaram  
as luzes desaceleram do carro blindado  
o senhor tranca rua olha de soslaio os galos pretos pisados pelo  
coturno do soldado

**soldado 1 diz:**

galo calado não faz raiar do dia

**soldado 2 diz:**

corta as pernas desse galo pra minha família cumê

dois galos sem cristas escaldados em banho maria depenados  
três tabletes de tempero de galinha  
a morte tem cheiro de creolina quando ando pela passarela vinte e  
dois na avenida brasil.  
(TORRES, 2019, p. 19-20)

No poema, a carne que torra, ao sol do subúrbio, é a das pessoas no asfalto fervente, como um churrasco na laje. O encontro com um despacho na encruzilhada – fome ou vertigem provocada pelo calor? – dá a ver um cenário de guerra. O diálogo entre os soldados

<sup>152</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=sHO3cklYgJM&ab\\_channel=ValeskaTorres](https://www.youtube.com/watch?v=sHO3cklYgJM&ab_channel=ValeskaTorres). Acesso em: 11 out. 2022.

faz lembrar os versos de “A novidade”, de Gilberto Gil<sup>153</sup>: no poema, a bela sereia cede o lugar ao galo preto e o paradoxo estabelecido, agora sobre o piche, é entre o canto, responsável pelos bons agouros do porvir, e a carne da ave, que aplaca a fome da família. Os versos lidos na rua ganham outros contornos: a poeta escolhe lê-los à noite, em frente ao letreiro néon, amarelo e vermelho, que anuncia “serviços funerários”. Sua voz compete com o barulho dos motores dos carros e ônibus que passam na avenida, enquanto seus gestos acompanham o ritmo das palavras que compõem o poema.

Imagem 18 – “Atenção ao usar a creolina pois é um produto tóxico” (2019)



Fonte: Disponível: [https://www.youtube.com/watch?v=sHO3cklYgJM&t=3s&ab\\_channel=ValeskaTorres](https://www.youtube.com/watch?v=sHO3cklYgJM&t=3s&ab_channel=ValeskaTorres). Acesso em: 03 abr. 2023.

Seguindo adiante no livro, encontra-se o poema “Que merda é essa de troncal?”, cujo título faz referência ao tipo de linha de ônibus que, a partir de 2015, passou a circular abarcando algumas vias principais do Rio de Janeiro de grande concentração de demanda. A implementação desse modelo, que foi parte do projeto urbanístico dos Jogos Olímpicos Rio 2016, causou muita reclamação por ter envolvido a extinção de 50 outras linhas de ônibus de enorme importância para a população carioca<sup>154</sup>.

<sup>153</sup> Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/gilberto-gil/46179>>. Acesso em: 12 out. 2022.

<sup>154</sup> As informações foram obtidas no trabalho “Troncal, uma palestra sobre a palavra no Rio de Janeiro” do artista visual Elilson (ELILSON, 2017, p. 45). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=w-Wy1p-zz1c&ab\\_channel=Elilson](https://www.youtube.com/watch?v=w-Wy1p-zz1c&ab_channel=Elilson). Acesso em: 10 out. 2022.

Irajá,  
 vagando longe.  
 três é o número de vezes  
 que é preciso flertar com o cobrador  
 a passagem por fim é mais cara que um pastel do china

numa lanchonete em Cosme Velho  
 ainda não dedetizada  
 (as baratinhas no balcão da frente  
 olhando pra mim  
 com aqueles olhos minúsculos)  
 Na minha casa,  
 essa de muro encardido,  
 uber é artigo de luxo.

Na minha casa,  
 essa de portão descascado,  
 táxi é samu 192.

Zona sul são 21 estações  
 47 minutos  
 para a chegada na terra inabitada.

As linhas 1, 2, e 4  
 cortando a cidade de cal e cimento,  
 vendida ao comércio de cubículos  
 mobiliários.

Zona oeste,  
 mal amada com seus enormes micromundos  
 onde quem anda é obrigado a ter carro.

Jacaré, rasgando o tampo do joelho  
 como um garoto vadio  
 nos trilhos do trem.

Abobalhada,  
 vejo  
 a notícia na tevê,  
 anunciam a cidade maravilha.  
 (TORRES, 2019, p. 75-76)

A questão da mobilidade urbana é inserida por meio de deslocamentos feitos no poema, entre as zonas periféricas e a zona sul do Rio de Janeiro, em que o eu do poema parece cumprir etapas de uma gincana de gosto duvidoso: o flerte com o cobrador, as baratas miúdas que olham nos olhos. Os versos lembram a “cidade partida”, apresentada no livro homônimo de Zuenir Ventura, escrito nos anos 90, cuja concepção, de certa forma, ainda compõe o imaginário construído ao redor do Rio de Janeiro<sup>155</sup>. O espanto se dá, justamente, porque a metrópole não é constituída por partes separadas, como sugere o jornalista, afinal “a zona oeste mal amada com seus enormes micromundos” é a mesma “cidade maravilha”

<sup>155</sup> *Cidade partida*, (Companhia das Letras, 1997).

anunciada na televisão – o que são apartados são os direitos à fruição dos sujeitos que nela residem –; sendo, talvez, uma definição de Rio de Janeiro mais certa é a de Luiz Antônio Simas, que a enxerga como “turbilhão pulsante em que o horror e o sublime caminham juntos” (SIMAS, 2019, p. 147).

O poema “Moro a 70 km do mar”, também de Bruna Mitrano, pode ser lido nesse encadeamento, até como um contraponto ao poema de Torres, por pensar a urbe a partir da impossibilidade. Nos versos, depois de enfatizada a lonjura do caminho nas rotas não realizadas, a poeta conta como restitui a presença da praia – como se a cidade fosse algo “que se pode mover pelo toque” –, mostrando que o Rio de Janeiro pode ser construído pela invenção, ao mesmo tempo, que serve “como chão para os acontecimentos da poesia” (SANTOS, 2021, p. 24).

moro a 70 km do mar  
 moro a duas horas e meia do mar  
 moro a dois ônibus e  
 vinte e quatro estações de trem e  
 onze estações de metrô  
 do mar

moro a tanta preguiça de ir  
 até o mar  
 mas todo dia piso  
 nos dois montes de areia  
 da calçada do vizinho  
 e lembro que

só esquece o mar  
 quem mora perto do mar

eu não esqueço que  
 moro onde não escolhi  
 moro onde posso morar e  
 às vezes é de madrugada e faz silêncio

às vezes é madrugada e durmo  
 ouvindo o barulho da água  
 do valão de frente a minha casa

e acordo com a boca salgada  
 nos olhos dois montes de areia  
 (MITRANO, 2019 in SANTOS, 2021, p. 24-25)

Em *A dolorosa raiz do micondó*, Conceição Lima reedifica as ilhas de São Tomé e Príncipe por meio de réstias de memórias – a árvore do micondó, a rua do Rosário, a praça, entre outros elementos paisagísticos –, que recontam a história de episódios sangrentos do passado. O poema “1953”, que alude ao Massacre de Batepá, evento crucial na história da luta pela libertação de São Tomé e Príncipe do domínio colonial, é um exemplo desse empenho

poético que se circunscreve no território, pela necessidade de tomá-lo por meio da imaginação, também. Entre “lulas sem olhos [que] encalham nas praias” e “pombas sem asas [que] despenham nas ondas” (LIMA, 2012, p. 25), reconstitui-se os “introvertidos muros da Avenida Marginal”, com seus “telhados circunspectos” e chalés cujos tijolos arquejam: “Sente a brisa quando roça os cabelos das palmeiras/ nas artérias da cidade” (LIMA, 2012, p. 28).

Já em *O coice da égua*, Torres se acosta nos tempos contemporâneos, em um Rio de Janeiro suburbano, urdido de barulhos, cheiros e coisas desarranjadas: “açoitam-se jumentos e queimam-se cascos na estrada velha da pavuna” (TORRES, 2019, p. 25)<sup>156</sup>; “o tempo com suas grandes mandíbulas esmigalhando a carniça/ caída feito o pombo morto entre carros na dom hélder câmara”<sup>157</sup> (TORRES, 2019, p. 61). A periferia é uma localização – Irajá, Jacarezinho, Inhaúma –, mas é, ainda, o que excede e se assinala no corpo. Na poesia de Valeska Torres, as paisagens periféricas são cavoucadas por poemas-coices, golpes que se reiteram, assustadoramente, largando buracos profundos ao relento – como a cavidade que abriga a raiz do micondó –, como uma maneira de dar origem a um mundo belicoso, em que a voz enunciadora caminha armada, em direção ao acaso, com sua couraça de acinte.

### 3.2. Tatiana Pequeno lança bombas

Um manifesto estraga-prazeres deve, portanto, começar pelo reconhecimento de que desigualdades existem. [...] Lutar pela liberdade é lutar contra opressão. [...] É da opressão que a liberdade tira a sua expressão.  
Em *Viver uma vida feminista*, de Sara Ahmed<sup>158</sup>

Em uma das célebres conferências realizadas por Virginia Woolf, em 1928, que foram publicadas sob o título *Um teto todo seu* (Círculo do livro, 1985), ela enumera, para os ouvintes, quais eram os grandes nomes da poesia àquela época. Dentre os 12 nomes citados pela romancista, todos homens, apenas três não eram oriundos de universidades, e somente um, John Keats, não era proveniente de uma família de grandes posses. Woolf, em sua fala,

<sup>156</sup> Poema “Alagada na merda”.

<sup>157</sup> Poema “Pombo morto”.

<sup>158</sup> Em AHMED, 2022, p. 400-401.

descredibiliza a ideia de que o gênio poético, se semeado, seria algo capaz de florescer em qualquer pessoa, independentemente de sua classe de origem: “É certo – por mais desonroso que seja para nós como nação – que, por alguma falha de nossa comunidade, o poeta pobre não tem hoje em dia, nem teve nos últimos duzentos anos, a mínima chance” (WOOLF, 1985, p. 131). Em seguida, a autora insere a questão do gênero à discussão:

É isso aí. A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres têm tido menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não têm tido a menor oportunidade de escrever poesia (WOOLF, 1985, p. 131-132).

Esse contexto, em que Virginia Woolf manifesta sua preocupação em torno da emancipação financeira para a realização de uma obra literária, sobretudo no caso da mulher, traz à tona o impasse da origem da escrita. No pequeno filme “Tatiana Pequeno: muambas e bombas para o nosso tempo”<sup>159</sup>, produzido por Alberto Pucheu, a poeta rememora o início de sua aproximação com a escrita, que se deu após um episódio brutal ocorrido em sua família: o assassinato de seu tio, em um bar de São Cristóvão, por ele ter separado uma briga. O evento, anos depois, transformou-se no poema chamado “origem”, que abre o seu terceiro livro *Onde estão as bombas*.

naquele ano foram cinco tiros  
 pow pow pow pow pow  
 um sexto que furou a geladeira de  
 refrigerantes mais antigos do bar  
 você deve ter caído para a esquerda  
 e um homem fugiu com um cano  
 fumegante um homem assassino  
 deixou você no chão sangrando  
 os pulmões a inteireza da coluna  
 tinha que haver uma linha que te  
 costurasse pow  
 uma galeria para a gente pendurar  
 o futuro pow  
 bombas de você morrendo  
 nos caquinhos de cerâmica pow  
 os pés infantis no piso  
 depois meus avós não quiseram  
 matar aquele assassino pow

era trabalhador, dissemos  
 faltou lembrar

<sup>159</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=stqndRqDTMs&ab\\_channel=AlbertoPucheu](https://www.youtube.com/watch?v=stqndRqDTMs&ab_channel=AlbertoPucheu). Acesso em: 16 out. 2022.

também era poeta  
pow.  
(PEQUENO, 2019, p. 9)

Como Danielle Magalhães enfatiza, citando *Da revolução*, de Hannah Arendt, “no começo era a violência”; a gênese da história da humanidade é sangrenta, “atestado pelos primórdios de nossa história, com a antiguidade bíblica e clássica o relatam: Caim matou Abel e Rômulo matou Remo” (ARENDR, 1988, p. 17 apud MAGALHÃES, 2021, p. 256). Nesse contexto, o empuxo de *Onde estão as bombas*, ao que parece, está atrelado a uma tentativa de desnaturalização dessa violência. O livro foi gestado durante a escalada da extrema direita no Brasil, a partir das marchas de 2013, que impôs à poeta questionamentos sobre a escolha da temática política dos poemas – já incipientes em suas obras anteriores, *réplica das urtigas* e *Aceno*<sup>160</sup>. Como Pequeno elucida, na fala concedida ao Centro Cultural Brasil-Moçambique e à Universidade Eduardo Mondlane<sup>161</sup>, trata-se de compreender a obra como a elaboração de uma violência que se apresenta como inaugural, em um âmbito pessoal da poeta e, concomitantemente, no que se refere ao passado colonial do Brasil.

A epígrafe de “origem” é constituída por dois versos de Alejandra Pizarnik<sup>162</sup>, que reforçam o atributo primordial do poema. Em seguida, vê-se a narração de um evento devastador, que se dá por meio de um empilhamento de flashes: primeiramente, sem imagem, apenas o barulho dos tiros, com o detalhe, inclusive, do espaçamento maior entre o quarto e o quinto tiro; uma perfuração que atinge um refrigerador antigo; a fuga do assassino com a arma que soltava fumaça; e a especulação sobre a posição em que o tio foi ao chão. Exatamente na metade dos versos, “pow”, mais um disparo, que é seguido por mais quatro, como no primeiro verso. Essa nova sequência de tiros se aloja na coluna do poema, em meio aos versos (e não em sequência, como na primeira entrada), acompanhada de uma postura restauradora, “tinha que haver uma linha que te/ costurasse pow”, como se bombas destruíssem a ideia da morte: os pés infantis; a recusa de uma vingança; e a identificação de um homem, trabalhador e poeta, que deixa em suspenso se diz respeito ao assassino ou ao assassinado.

<sup>160</sup> Informação também retirada do filme “Tatiana Pequeno: muambas e bombas para o nosso tempo”.

<sup>161</sup> Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=SsUMmXRbZe0&ab\\_channel=GustavoCerqueiraGuimar%C3%A3es](https://www.youtube.com/watch?v=SsUMmXRbZe0&ab_channel=GustavoCerqueiraGuimar%C3%A3es).  
Acesso em: 14 out. 2022.

<sup>162</sup> “*explicar com palavras de este mundo/ que partió de mí um barco llevandome*”, em *árbol de diana*. Tradução de Ninna Rizzi: “*explicar com palavras deste mundo que partiu de mim um barco me levando*”. Disponível em: <https://www.germinaliteratura.com.br/2017/ninarizziarboldediana.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2022.

Em “querida,” cujo título é endereçado à Marielle Franco, pela referência ao local em que a vereadora foi assassinada, novamente há a presença de tiros, só que, dessa vez, nivelados por um desejo de revanche. O peso dos peitos da voz enunciativa, elemento que abre o poema, “meus peitos pesam muito/ vou descansá-los ao asfalto aberto” (PEQUENO, 2019, p. 39), ao longo dos versos, é colocado como contraponto ao peso do armamento utilizado pelos assassinos de Marielle. É nesse poema, também, que se dá a aparição, pela primeira vez no livro, da imagem da mulher-bomba.

[...]  
 mas eu também tenho raiva  
 e coleciono dores

só não tenho fuzis  
 mas bombas aqui  
 entre as pernas  
 bombas que também  
 faço com as mãos  
 meus peitos pesados  
 querida  
 podem atrapalhar o  
 atirador  
 matem uma outra  
 chegarão dez mil  
 explosivas  
 gigantes fogos de santelmo

e os meus olhos e o meu rosto  
 revigorarão todas as sementes  
 cultivadas pelo leite vindo dos  
 peitos mais pesados desta terra.  
 (PEQUENO, 2019, p. 40).

No trecho selecionado, lê-se que a mulher traz o explosivo entre as pernas, ou seja, o lugar do sexo, que condiciona o gênero no sistema heteronormativo dominante, passa a ser arma de guerra. Mas a luta se dá, ainda, pelas mãos, a voz enunciativa ressalta, redefinindo o que convencionalmente se entende por trabalhos manuais de mulheres. Além disso, os peitos da mulher, que usualmente são alvo de sexualização e signo de maternidade, servem como escudo (ou arma). Nesse momento, é possível pensar que o desejo de destruição de um ícone representativo das minorias, com o assassinato de Marielle Franco, como uma estratégia de enfraquecimento de uma luta, sai pela culatra, pela proliferação de outros inúmeros nomes que surgiram nos últimos tempos para dar continuidade ao seu trabalho, como Renata

Souza<sup>163</sup>, Dani Monteiro<sup>164</sup>, Talíria Petrone<sup>165</sup>, entre outras. Destaca-se a associação dos “fogos de santelmo” ao conjunto de imagens bélicas de contra-ataque, fenômeno eletroluminescente, presente em diversos registros históricos desde a Grécia Antiga às Grandes Navegações<sup>166</sup>, que era compreendido como um sinal de bom presságio durante tempestades.

Nos dípticos “museu nacional” e “museu nacional 2”, ao final do livro, a imagem da “mulher-bomba” é reavida. Dessa vez, a narrativa anteposta é a dos vencidos, em uma perspectiva que privilegia o macro, aquilo que é público, e, posteriormente, o privado, atendo-se à vida miúda, com um movimento que sugere que esses mundos não são tão estanques assim<sup>167</sup>. No primeiro poema, o enfoque é o incêndio do Museu Nacional<sup>168</sup>, ocorrido em 2018, evento inserido em uma cadeia de acontecimentos arranjados pela necrocracia estabelecida: a política de morte, colocada em prática nos morros, é, também, a extinção da cultura: “estou tentando atravessar/ as ruas/ mas esbarro nos mortos/ e nas armas/ do abandono – restos / das árvores que o temporal/ levanta garantindo o encontro/ definitivo com o passado” (PEQUENO, 2019, p. 83). O verso final se reporta à perda de gravações de cantos e falas indígenas guardados no museu desde a década de 1950: “também foi queimado o canto dos povos/ talvez não haja música para a extinção” (PEQUENO, 2019, p. 83).

Em “museu nacional 2”, o fogo lambe, agora, os cabelos de uma criança, na descrição de uma ocorrência traumática na infância da voz enunciativa.

em setembro de noventa  
meus colegas queimaram

<sup>163</sup> Renata Souza foi reeleita deputada estadual em 2022, sendo a terceira candidata mais votada no Rio de Janeiro. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2022/09/13/renata-souza-sucessora-de-marielle-franco-na-luta-contra-o-racismo-no-rio.htm>. Acesso em: 03 nov. 2022.

<sup>164</sup> Dani Monteiro foi reeleita deputada estadual em 2022. Disponível: <https://www.terra.com.br/noticias/eleicoes/rio-de-janeiro/rio-elege-deputadas-quatro-mulheres-negras-amigas-de-marielle,2b758a67c94645a923d1ed22b9411277ru4899wx.html>. Acesso em: 03 nov. 2022.

<sup>165</sup> Talíria Petrone foi reeleita deputada federal em 2022, sendo a terceira mais votada no Rio de Janeiro. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/reportagens-especiais/no-psol-taliria-petrone-provoca-ate-esquerda-no-congresso-impulsionada-pela-memoria-de-marielle/>. Acesso em: 03 nov. 2022.

<sup>166</sup> Os “fogos de santelmo” são descritos em obras como *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, e *Moby Dick*, de Herman Melville. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Fogo\\_de\\_santelmo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fogo_de_santelmo). Acesso em: 17 out. 2022.

<sup>167</sup> Há um poema no livro de Pequeno chamado “benjaminiana” que demarca sua proximidade da concepção preconizada por Walter Benjamin, em “Sobre o conceito de história”. No texto, o filósofo incita uma leitura histórica a contrapelo, isto é, uma compreensão que recusa a ideia de progresso e qualquer identificação com os que triunfaram (BENJAMIN, 2012).

<sup>168</sup> Disponível em: [https://www.museunacional.ufrj.br/see/o\\_incendio\\_de\\_2018.html](https://www.museunacional.ufrj.br/see/o_incendio_de_2018.html). Acesso em: 17 out. 2022.

pontos agrestes de um cabelo  
  
 foi durante o recreio  
 da quarta série  
 alguém levou um isqueiro  
 e por trás do balanço maior  
 um pequeno incêndio foi provocado  
 nada comparado ao  
 desaparecimento do  
 crânio que luzia  
  
 mas  
  
 meus colegas também  
 queriam abrasar a memória  
 de uma infância alijada  
  
 atearam fogo  
 aos fios de conta de uma história  
 disseram  
  
 – *você é a mais feia dentre nós*  
  
 & como os assassinos de hoje  
 gritaram como dominicanos  
  
 – *queimem-na*  
  
 sou um animal muito antigo  
 também serei mulher-bomba.  
 (PEQUENO, 2019, p. 81)

No recorte selecionado, o eu do poema não deseja equiparar a queima dos cabelos da menina ao trágico evento que por pouco destruiu o crânio de Luzia<sup>169</sup>, mas os acontecimentos são lidos juntamente: um fato da intimidade evoca todos os incêndios da história – quem sabe a queima de mulheres do passado? –, evidenciando a violência que estrutura a vida dos agressores e da agredida. Alquebrando as divisas entre as esferas pública e privada, “a história nacional é um holocausto pessoal e coletivo, a história nacional é um holocausto para alguém e para além da história nacional” (MAGALHÃES, 2021, p. 277). É possível pensar em um estrondo descomunal, em que os estilhaços da “mulher-bomba” recobrem, concomitantemente, o futuro, no poema-carta à Marielle Franco, cujos peitos pesados da voz enunciadora alimentam o exército por vir; e o passado, quando, em “museu nacional 2”, essa figura, também, abeira-se dos fósseis, cantos e demais relíquias, ao se identificar como “um animal muito antigo”. Ao mesmo tempo em que se adentra um âmbito historiográfico – alçada

<sup>169</sup> Fóssil humano mais antigo das Américas, destruído no incêndio do Museu Nacional e posteriormente encontrado entre seus escombros. Disponível em: <https://g1.globo.com/tj/rio-de-janeiro/noticia/2018/10/19/fossil-de-luzia-pode-ter-sido-encontrado-em-escombros-do-museu-nacional-dizem-pesquisadores.ghtml>. Acesso em: 16 out. 2022.

científica que por muito tempo não se associava facilmente à mulher<sup>170</sup>, figura atrelada à natureza de uma maneira insultuosa –, vindica-se a ligação antiga com a animalidade, a contraparte do que é “humano, demasiadamente humano” e “domesticado”<sup>171</sup>.

Dentro desse entendimento da violência como algo estrutural, alguns poemas se desdobram, ainda, sobre a questão do abuso sexual, como “mulher do fim do mundo”, “visitações da menarca” e “caixa de joias”, em que Tatiana Pequeno lança mão de estratégias diferentes de interlocução para abordar o tema espinhoso. Em “caixa de joias”, por exemplo, o eu do poema se dirige ao abusador do qual não se lembra o nome; e o anel de tucum, bijuteria proveniente dessa espécie de palmeira, é uma imagem que perpassa os versos, aludindo ao hímen<sup>172</sup>, película dérmica em formato de anel, sobre a qual se desenvolveu um longo e errôneo entendimento que associa seu “rompimento” à “virgindade”<sup>173</sup>. A defloração aparece em meio a vielas de subúrbio, mas com alguns elementos metafóricos, o anel de marcassita, contraponto ao tucum, denota o jogo de valoração do corpo.

não lembro exatamente qual era teu nome  
se rodrigo rafael ricardo renato  
eu usava um anel para dedos largos  
tucum certamente jamais marcassita  
vinha de cordovil pela penha (aos treze)  
e sabia que no caminho da poesia  
haveria de atravessar vielas variadas do subúrbio  
e a defloração do corpo era um preço  
caro que as mulheres pagam  
muito cedo como pedágio para permanecer vivendo  
(fiz parte muito tempo do grupo de fêmeas)

<sup>170</sup> Desde a concepção hipocrática do “útero errante”, a mulher é compreendida como ser dominado pela natureza, como já foi explicitado no primeiro capítulo deste trabalho. Em “Feminizar é preciso: por uma cultura filógina”, Rago analisa a quadra de tempo em que os códigos de feminilidade e masculinidades começam a ser rediscutidos – a partir de meados do século XIX. Nesse ensejo, para autores como Johann J. Bachofen, “o progresso da sensualidade corresponde em toda parte à dissolução das organizações políticas e à decadência da vida pública” (RAGO, 2001, p. 61).

<sup>171</sup> É possível afirmar que grande parte das obras examinadas nesta dissertação possui uma postura crítica mediante à determinada ideia de civilidade e a certo cientificismo, como, por exemplo, em Angélica Freitas, “há milhões, milhões de anos/ pôs-se sobre duas patas/ não ladra mais/ é mansa/ é mansa e boa e limpa” (FREITAS, 2012, p. 11); como em Rosana Paulino, em “¿História natural?”; como em Natasha Felix, em “S&M”, “4 patas dizendo o chão./ peitos em caixa alta./ focinho molhado./ saber o coice antes do coice dói mais./ é bom./ o tapa vem de baixo./ pasto aberto não corro./ relincho/ espero a água.” (FELIX, 2018, p. 39) etc.

<sup>172</sup> Sua relação com o objeto “anel” tem origem na figura mitológica Hymen, filho de Baco e Afrodite. “Hymen era o deus grego alado responsável pelas cerimônias de casamento e sua figura inspirava diversos cantos e banquetes.” Disponível em: <https://anatomiaefisioterapia.com/2019/01/18/etimologia-61-himen/>. Acesso em: 17 out. 2022.

<sup>173</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrio/2022/04/virgindade-o-mito-do-himen-rompido-que-persiste-no-seculo-21-sem-base-cientifica.shtml>. Acesso em: 24 jan. 2022.

que desconheciam a diferença entre romance e estupro)  
 não lembro qual foi o nome que você  
 disse que era o seu porque eu era jovem  
 embora fosse muito tarde  
 não havia água para que eu me lavasse  
 e saí com uma blusa de ursinhos retorcida  
     talvez manchada  
 você me deixou num ponto de ônibus  
 e enquanto aquela arrebentação doía  
 eu rodava o anel entre os dedos  
 na noite da praça do carmo  
 sozinha  
 pensava no balé giselle na moça magra  
 na ponta dos pés gigante brilhante  
 eu com um anel de pobreza na ponta  
 dos dedos  
 pequeno  
 você em cima de mim há uma hora  
 gotejando uma mentira que parecia  
 amorosa  
 então houve uma cena que fez nascer o poema  
 descruzei os braços, preendi o cabelo por causa do calor  
     muito em câmera lenta  
 porque nunca marcassita  
 e fiquei novamente nua  
 nada aconteceu além disso  
 (como num clipe do antony & the johnsons)  
 e nem mesmo nenhuma  
 palavra ou pessoa me salvou  
 mas saber o trânsito da penha  
 reconhecer os ônibus, suas cores  
 e dobradiças  
 me fez atravessar o tempo das garagens  
 onde assisti a perda do noivado inexistente  
 giselles tutus perdas de marcassita  
 onde perdi tudo ficou uma mão aberta  
 na porta daquele cômodo mofado  
 vão se os anéis caídos nos bueiros dos subúrbios  
 ficam-se os dedos no silêncio  
     do corpo curado no curtume.  
 (PEQUENO, 2019, p. 81)

Sublinha-se, ainda, ao final do poema, a utilização da técnica do curtume, que se refere ao processamento do couro bovino após o abate para fins de outros aproveitamentos além da carne. Já em “mulher do fim do mundo”, evoca-se, novamente, a ideia de uma suposta finalidade do corpo. A voz enunciativa, dessa vez, é a do homem violador: “um pedaço de carne assim querendo vara/ mete com força pra ensinar a temer o corpo/ macho que é sério estoca e põe de quatro/ arreganha a pele simulando arrimo e estupro” (PEQUENO, 2019, p. 33). A primeira estrofe desenreda a instituição de uma masculinidade atroz, também, para quem adere a ela, quando o eu do poema, que se dirige a outros homens, condiciona a seriedade ao uso da violência. Em seguida, é apresentado um “modo de usar” destinado a cada tipo de mulher, ou seja, uma instrução para o consumo: “se é loura a gente cai fundo e exige

dp anal”; “para as negras um caralho maior que baste/ o tamanho gigante da safadeza e da burrice” (PEQUENO, 2019, p. 33).

E em um terceiro momento, a poeta retoma o período atinente à primeira menstruação, denominado “menarca”, que acontece entre os 10 e 14 anos, entre a infância e a adolescência. Em “visitações da menarca”, a voz poemática se dirige ao leitor e à “sua dúvida masculina”, trazendo à baila, agora, a erotização precoce que se dá por meio dos olhos alheios: “aos treze a última calça quarenta e oito/ coube bem apertada em mim e os dias/ começavam pontiagudos de ouvir palavras/ difíceis no antigo trezentos e doze/ (ramos x praça Tiradentes) (PEQUENO, 2019, p. 58). O corpo, dentro do coletivo, era sexualizado, sem dono, “a história das víboras que eu lia dava/ um jeito agonizante de femininamente/ transitar pelos pênis duros dos homens/ do bairro supostamente meus camaradas” (PEQUENO, 2019, p. 58); o que serve como gancho para a interpelação da enunciadora a quem lê: “(aqui entra a sua dúvida masculina se/ fui puta ou se fui violada)” (PEQUENO, 2019, p. 58).

Se a perfuração se assoma, até aqui, na aberração dos tiros e do abuso sexual e na mulher que lança estilhaços de si, parte-se para um último ponto, dentro dessa primeira parte da seção. Conforme Magalhães sintetiza, em *Onde estão as bombas* “tudo o que traz a marca da destruição, como silvas, selvas, pelos, cabelos, cor da pele, está em jogo nessa economia de faltas e excessos em que o resultado é o incalculável do dano” (MAGALHÃES, 2021, p. 324). No entanto, em “a cor da pele”, trata-se, mais uma vez, da origem, porém relacionada àquilo que se herda e se inscreve no corpo. O signo da tatuagem se associa à veemência da vingança, em que o revide é a recusa da morte.

as assinaturas do meu temperamento  
 escreveram um caminho minado de  
 raças  
 eu mulher que também não pode ser louca  
 (sempre tentam me coroar)  
 o pai foi como uma parede de hortênsias  
 experiência negra de múltipla  
 assinatura  
 depois que tatuei o paraíso no punho  
 e vinguei um pouso aqui  
 sei que a morte me ronda há muito tempo  
 e para ela mostro os dentes de amônia  
 (PEQUENO, 2019, p. 72-73)

Comparece para o confronto com a morte “o corpo grande que talhado de tintas que/ nunca pactuaram com a brancura das verdades/ nem com os neutros/ ela me espreita todos os dias no meu sono/ eu acordo e digo/ tenho mais um dia para contar a história dos subúrbios” (PEQUENO, 2019, p. 73).

A questão da sobrevivência, entre outros pontos, pode ser atinada junto a algumas proposições feitas por Sarah Ahmed, em *Viver uma vida feminista*. A obra parte da indagação sobre em que consistiria uma vida feminista, desenvolvendo alguns conceitos em torno das memórias particulares da autora, que avizinham a teoria feminista da atualidade das experiências cotidianas das mulheres, o que demonstra as implicações entre o pessoal e o estrutural. Um dos conceitos-chave urdidos por Ahmed é o “estalo feminista”:

*to snap* [estalar] pode significar fazer um som brusco, agudo e cortante; quebrar de repente; ceder sobre pressão ou tensão; sofrer um colapso físico ou mental, principalmente quando sob estresse; ranger as mandíbulas bruscamente, muitas vezes como um estalido; morder; agarrar ou segurar repentinamente com gana; falar de modo abrupto ou cortante; mover-se com rapidez e inteligência; ter ou parecer ter uma revelação arrebatadora; brilhar; abrir; fechar; encaixar com um clique (AHMED, 2022, p. 296-297).

O entendimento de “estalo” como momento violento relacionado à inconveniência de algo está presente na fala de Tatiana Pequeno, no já mencionado filme “Tatiana Pequeno: muambas e bombas para o nosso tempo”, em que a poeta se refere a uma “engrossada de tom” no que diz respeito ao seu terceiro livro:

*Onde estão as bombas*, o meu terceiro livro, que ainda é inédito, tem uma engrossada de tom. E essa engrossada de tom, chamemos assim, ela vai necessariamente ao encontro de uma configuração não só de realidade, mas desse real que vem nos atravessando, especialmente no país que eu vivo desde 2013. Então acho que, em 2013, a história nacional de alguma forma dispara uma série de questões e problemas que não se resolveram de forma nenhuma e isso provoca em mim e, portanto, provoca na minha poesia uma necessidade de falar mais às claras. A configuração política do Brasil contemporâneo, talvez, me obrigue, e eu sinta a necessidade de evocar essas palavras ou esse modo de conduzir o poema de uma maneira que seja absolutamente mais evidente. É lógico que nessa ideia de evidência mora uma transparência, mora talvez uma dificuldade de metaforizar (PEQUENO, 2019).<sup>174</sup>

Na obra de Ahmed, a pesquisadora vê o “estalo” como “uma forma mais criativa e afirmativa de pensar sobre pontos de ruptura” (AHMED, 2022, p. 296), em que são evocadas crises como produtos de uma determinada “ameaça à vida, aos sonhos e à esperança. O estalo pode ser uma sensação e tanto. Estalar pode significar fazer um barulho agudo” (AHMED, 2022, p. 295-297). Sara Ahmed lança mão, ainda, da imagem de um galho que, ao ceder à pressão, parte-se, citando a incorporação desse atributo violento: “Quando um estalo é percebido como a origem da violência, quem estala é considerada violenta. Ela estala. Você

<sup>174</sup> Optei por transcrever o depoimento de Tatiana Pequeno eliminando repetição de palavras e hesitações comuns à fala informal.

pode ouvir o estalo no som da sua voz. Cortante, estridente, alta; [...] ” (AHMED, 2022, p. 298).

Os estalos de que fala Ahmed se explicitam em alguns filmes elencados por ela ao longo do ensaio, como “*De stilte rond Christine M.*” (1982)<sup>175</sup>, traduzido como “Uma questão de silêncio”, de Marleen Gorris, em que três mulheres acabam se tornando cúmplices em um assassinato.

O filme retrata o momento de um estalo feminista: mas não começamos com o estalo, com o momento em que a violência é redirecionada a um homem durante uma explosão de raiva. [...] Quando revisita a vida de cada uma das personagens, o filme mostra o estalo não como um momento individual de uma mulher vivendo algo que é demais para suportar, mas como uma série de gestos acumulados que conectam as mulheres no tempo e no espaço (AHMED, 2022, p. 315).

Essa movimentação, em que o circunstancial e o estrutural caminham lado a lado, assemelha-se ao jogo de lentes, entre o plano de pormenor e o plano geral, realizado por Tatiana Pequeno em *Onde estão as bombas*.

Esse encadeamento possibilita a apresentação da “feminista estraga-prazeres”, que emerge como um outro conceito em *Viver uma vida feminista*: “A feminista estraga-prazeres pode ser uma figura afiada; feministas podem ser vistas como figuras cheias de estalos” (AHMED, 2022, p. 299). Sara Ahmed associa essa imagem não ao desgaste que a inconformidade pode causar, mas, sim, com a garantia de recursos para a sobrevivência diante daquilo que é hostil: “com essas experiências [de embate], possivelmente, aprendemos um modo de sobreviver a essas experiências” (AHMED, 2022, p. 373). Uma demonstração dessa compreensão pode ser encontrada no poema “Uma litania para a sobrevivência”, de Audre Lorde, em que a poeta se dirige àquelas “que vivem e amam nas bordas das experiências sociais”, “para as quais a sobrevivência pode exigir que não apareçam em plena luz do dia” (AHMED, 2022, p. 376).

Para aquelas entre nós que vivem na margem  
De pés sobre limites constantes da decisão  
Crucial e solitária  
Para aquelas entre nós que não podem se dar ao luxo  
De abrir mão do sonho de ter escolhas  
Que amam em vãos de portais indo e vindo  
Nas horas entre os amanheceres  
(LORDE in AHMED, 2022, p. 375)<sup>176</sup>

<sup>175</sup> Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0086369/>. Acesso em: 21 out. 2022.

<sup>176</sup> Em *A unicórnio preta* (Relicário, 2020), traduzido por Stephanie Borges.

Tatiana Pequeno parece, também, imbuída dessa noção de sobrevivência ou o que ela chama de “possibilidade de reabilitação”, mesmo que isso seja da ordem do impossível, há que se insistir: “escrever é colar o espelho/ mas não cola” (PEQUENO, 2019, p. 51). O espelho, nesse sentido, não se refere apenas a uma dimensão subjetiva e imagética, mas uma construção coletiva de imagens. O gozo pela violência experimentado, nessa quadra de tempo, faz desvelar o que há de mais nefasto não só na memória, mas, sobretudo, na dimensão do trauma. O Brasil contemporâneo, para a poeta, convoca essas memórias mais primárias: “São nessas imagens e nesses gestos de violência que de alguma maneira essas bombas começaram a estilhaçar pedaços da minha vida” (PEQUENO, 2019).

E esse meu tio era poeta também, ele escrevia, como o meu avô também escrevia poesia. E o empuxo desse poema é não só essa coisa dos tiros, mas essa imagem da infância, que como eu disse anteriormente, esse Brasil contemporâneo não cessa de convocar essas imagens de terror, desse terrorismo no qual a gente está tentando sobreviver. Enfim, a gente vive numa sociedade em que as pessoas são assassinadas dentro de um supermercado, sufocadas até a morte, tudo filmado, e as pessoas compartilhando isso como se fosse alguma coisa...Algo... Fico até gaga, fico até sem ter o que dizer, porque me parece que é de uma potência destruidora tão grande. Eu entendo que a literatura, especialmente a poesia estão aí para fazer algum trabalho de anteparo em relação ao que é insuportável (PEQUENO, 2019).

Dessa maneira, impõe-se uma voz de mulher que se acerca de uma escrita dita panfletária: “Talvez tenha chegado o momento em que seja preciso falar através dessa forma, através de uma recuperação de uma outra voz, que é uma voz mais límpida, uma voz mais reivindicatória. Uma voz convocatória, eu diria” (PEQUENO, 2019). Essa inclinação pode ser apreendida como uma espécie de “manifesto estraga-prazeres”, como o postulado por Sara Ahmed, em *Viver uma vida feminista*: “manifestos muitas vezes encenam aquilo que convocam de maneiras surpreendentes e chocantes, considerando o modo como expõem a violência de uma ordem” (AHMED, 2022, p. 399). Esse desejo está na poesia de Tatiana Pequeno, em seu desejo de lançar as bombas, como “um manifesto feminista [que] expõe a violência da ordem patriarcal, a violência daquilo que [é chamado] de maquinaria do gênero (AHMED, 2022, p. 399).

Partindo para a segunda parte desta seção, que persegue a ideia de deslocamento, os versos de “*l’air du temps*” talvez possam ser um bom começo para a persecução dessa feição na poesia de Tatiana Pequeno. O longo poema que inicia com uma negativa – “eu nunca viajei para a Europa” (PEQUENO, 2019, p. 16) –, concentra-se nas viagens para o Paraguai realizadas na infância com a mãe, que se destinavam à compra de muambas.

o rio corria embaixo as torres de tensão  
pareciam cenário futurista &  
quando as pessoas estavam distraídas  
na sala eu entrava no quarto para abrir  
a bolsa de viagens e experimentar  
perfumes de mulheres mais velhas  
meia-calça preta de gente adulta  
e descobrir o que era na minha pele  
a cor de nome estranho fumê  
porque rapidamente os relógios casio  
me entediaram e eu queria mesmo era  
que houvesse ali escondido, de presente,  
todas as fitas k7 com a trilha sonora  
das novelas a que assistia com o objetivo  
de me tornar uma moça educada, bonita,  
inteligente e esforçada  
sabida dos truques sobre vendas de  
muambas e doces e bolos

anotávamos no caderno dela de vendas  
os preços das mercadorias e durante  
a hesitação da formulação do preço  
eu imaginava algo que nos desse uma  
casa distante daquele cheiro mal de rio  
imaginava a casa com a piscina da embalagem do rayito de sol

o que minha mãe não sabe é que deve-se  
a minha poesia à muamba daquela infância  
porque verdadeiramente era  
aquilo que passava por mim  
e que eu queria  
mas jamais poderia ser meu.  
(PEQUENO, 2019, p. 17-18)

Iniciando pelo título em francês, que aponta para um campo semântico atinente ao que é “sofisticado”, referindo-se, inclusive, a um nome de perfume francês, são muitos os movimentos realizados no poema. No fragmento escolhido, o rio malcheiroso, que se move pelo subterrâneo dos versos, impregna um rastro de precariedade, mas, também, compõe o cenário futurista da instância do passado. A incursão acontece quando a voz enunciativa adentra o quarto, por meio da bolsa de viagens, na profusão de desejos provocados pelos produtos estrangeiros: “imaginava a casa com piscina da embalagem do rayito de sol”. A última estrofe faz surgir a poesia como um dispositivo inapreensível, a muamba, “aquilo que passava por mim/ e que eu queria/ mas jamais poderia ser meu”, como algo que se movimenta em segredo. É curioso notar que essa concepção de “contrabando” retorna na fala concedida a Alberto Pucheu, quando a poeta narra a experiência de ida, finalmente, à Europa, em um congresso internacional chamado “Intersexualidades”, aliando o corpo poético ao corpo da poeta: “e de alguma forma eu entendi que a minha presença, nesse espaço, era necessariamente uma presença contrabandeada” (PEQUENO, 2019).

Voltando à vontade de escrever uma história do subúrbio, verso do poema “a cor da pele” que rememora Machado de Assis<sup>177</sup>, é interessante lembrar que Bento Santiago, no decorrer de *Dom Casmurro*, evoca as figuras de César, Augusto e Nero, ditadores militares que, favorecidos pelo declínio da República romana, estabeleceram o Império (SCHWARCZ, 2017, p. 164-165). Essa escrita gloriosa, desejada pelo personagem, não fora concretizada; coube à poeta, então, uma história dos subúrbios escrita em letras minúsculas.

Isso significa que o destino para onde os poemas acenam é sempre o que fica à margem, um subterrâneo que na verdade está exposto na superfície. Seja na travessia das vielas do subúrbio, ou na travessia de casa para o trabalho, ou do trabalho para casa, ou do campo para cidade, ou na travessia entre duas cidades, ou entre dois estados, ou ainda entre dois países (como indica o poema “lírica decolonial”), os poemas se endereçam a uma comunidade de marginais que atravessam o mundo por fora, pelo litoral, pelas costas, pelo lado, pela beirada, pela margem (MAGALHÃES, 2021, p. 267).

Dentre os inúmeros poemas, que emergem entre esses fluxos e contrafluxos, frisa-se “expertise”, cujo título invoca a ideia de competência, que orbita em torno de uma frase misteriosa escrita em um viaduto à época da Copa do mundo de 1994: “vitória consagrada do jorginho” (PEQUENO, 2019, p. 19). Nesses versos, o escrito acompanha a voz, como um presságio de um biscoito da sorte ao contrário, pelas viagens de ônibus durante 20 anos:

lembro da vitória consagrada do jorginho  
e sei que após os jogos esta frase fazia sempre  
muito sentido no tempo  
que se seguiu e penso  
que tenha a ver com a adversidade que soube  
anos depois a caminho da faculdade na ilha  
distante do fundão onde sempre terminar  
alguma coisa tinha a ver com vencer e ganhar  
realmente uma outra sensibilidade com isso.  
(PEQUENO, 2019, p. 20)

O “fato é que o tempo já se faz há muito” (PEQUENO, 2019, p. 20) e o único ganho obtido veio por meio dos incontáveis trânsitos, paisagens acinzentadas e demais cenários que escapam ao controle do bom-gosto – a dúvida em torno da autoria do piche: “[...] queria mesmo era/ saber do autor do piche, conhecer o motivo/ da sua inscrição, reconhecê-lo como autor/ não de uma ajuda mas de uma suspeita que/ por mais de vinte anos perdurou” (PEQUENO, 2019, p. 20). Tal sentimento de aproximação com o autor anônimo é “o que resta, sem ironia, um reconhecimento como gesto ético, distinção e acolhimento” (MAFFEI, 2020, p. 17), já que o poema, como se sabe, ao fim, não fora consagrado aos vencedores: “um

<sup>177</sup> Em *Dom Casmurro*, Bento Santiago pretendia escrever algo de utilidade para as gerações seguintes, “uma História dos subúrbios”, mas acaba engavetando o projeto (ASSIS, 2016, p. 445).

dia pensei que um livro fosse escrever sobre/ essa vitória consagradora mas não foi” (PEQUENO, 2019, p. 21). É como arremata Luis Maffei: “Da epifania à experiência arriscada do poema, o livro não escreve ‘essa vitória consagradora’, mas, a partir dela, ou melhor, a partir da sua inscrição no concreto da parte não turística da cidade” (MAFFEI, 2020, p. 17).

Os deslocamentos pelas ruas do país, durante o processo de institucionalização do fascismo tropical (pós-2013), também, são alvo da poesia de Pequeno, sublinhando-se, primeiramente, “carta para alguém depois dos protestos”:

é quente a noite no rio e a praça XV  
 arde sulfurada pelo estranho torpor  
 dos normais depois das cavalarias  
 de choque e da pimenta azeda que  
 trouxeram nos barcos dos pinheiros  
 sal vinagre especiarias azeviche  
 agora ferve a noite no rio e o centro  
 está vazio como se os habitantes  
 todos tivessem sido demitido e uma  
 horda de restos denunciasse o adeus  
 de alguém mergulhando suicidado na  
 imensidão apodrecida da baía  
 é densa a noite no rio e os bairros  
 dos subúrbios dormem como aves  
 amortecidas não mais migrantes  
 não há pequenina luz nenhuma a  
 penas um homem em farrapos  
 que diz ter uma palavra importante  
 a ser compartilhada embora  
 ninguém aqui possa ouvi-lo  
 (PEQUENO, 2019, p. 42)

A sobreposição das temporalidades se vislumbra, com a Praça XV, primeiro porto comercial da cidade, misturando-se com a arena dos protestos. E mais, as especiarias, produtos caros à era joanina, são transmutados na pimenta que fere os olhos dos manifestantes; o regime colonial é atualizado através do neoliberalismo e suas “demissões”. O imenso vazio da praça, depois do subúrbio, confunde-se com o silenciamento do homem, cujo espaço de enunciação é vedado. Conforme Susana Scramim analisa, se a enunciação é um lugar discursivo, cabe inferir que, nos versos, elabora-se a tese de que a voz do poema e do poeta, que não se surpreende com o mundo, não está destinada e não é definida por este: “*El pronombre ‘onde’, que circunscribe el ‘espacio’ donde las bombas se encuentran, es todo lugar, cualquier lugar. Así como el destinatario del poema ‘Carta para alguém depois dos protestos’ es cualquiera y todos*” (SCRAMIM, 2021, p. 83-94).

*Onde estão as bombas* termina com a malfadada pergunta, salpicada ao longo do derradeiro poema “necrobrasília”: “como iremos embora?” (PEQUENO, 2019, p. 88). Essa

indagação se institui em uma ambiguidade, no uso da palavra “embora”, que pode significar “ir embora” – como advérbio que designa partida –, mas, também, se lê “ir, embora...” – como conjunção sinônimo de “ainda que”.

como iremos embora  
 tipo uma pergunta mas  
 também uma solução  
 deixar o aglutinado de  
 palavras livre sem pontuação  
 como iremos embora  
 se temos três gatos  
 como iremos embora  
 se temos vozes tão  
 diferentes  
 como iremos embora  
 juntando dinheiro que  
 não temos  
 como iremos embora  
 neste instante em que  
 dura  
 a catástrofe e uma aula precisa  
 ser dada entre as ruínas  
 [...]  
 como iremos embora  
 sem molharmos as plantas  
 iremos embora catando folhas  
 e reprogramando a língua  
 (PEQUENO, 2019, p. 88)

Como Helena Zelic (2020) analisa, os versos relacionam “pergunta” e “solução”, citando Carlos Drummond de Andrade<sup>178</sup>, em uma rima com “pontuação”, como se o poema fosse “capaz de solucionar, senão os males do mundo, pelo menos o posicionamento necessário para encarar o mundo. O poema, com suas letras aglutinadas, é um ponto de encontro” (ZELIC, 2020)<sup>179</sup>. O encavalgamento é utilizado como procedimento primordial, isto é, Pequeno recorta os versos em sentenças que têm continuação direta entre si, o que altera a aquisição de sentido, além de produzir obstáculos ao ritmo da leitura. Além dos encavalgamentos, o poema investe no isolamento de palavras, radicalizando esse procedimento no fim dos versos: as palavras deslizam, oscilando entre direita e esquerda, como um bumerangue, encerrando com uma interrogação solitária. “No poema, essa suspensão é uma distensão no tempo e uma ferramenta de ênfase. Além do tempo, gera uma

<sup>178</sup> “Poema de sete faces”: Mundo, mundo, vasto mundo/ Se eu me chamasse Raimundo/ Seria uma rima, não seria uma solução” (DRUMMOND, 2012, p. 53).

<sup>179</sup> Em “Em defesa da vida: uma leitura de Necrobrasília, de Tatiana Pequeno”. *Mulheres que escrevem*.

desorientação no eixo do espaço, o que é muito conveniente para a pergunta que é feita” (ZELIC, 2020).

afinal  
 (evitamos até aqui as indagações  
 mais acabadas e questionadoras)  
 porque se realmente for imperativo ir  
 porque se for inadiável a partida  
 mesmo com a hipótese cruel  
 do abandono dos gatos

quem molhará as plantas?  
 quem reiterará a poeira dos livros?  
 quem vigiará a segurança de nossa  
 casa?

se formos  
 se realmente formos

desculpem o tom interrogatório  
 a insistência pela dúvida

para

onde

vamos

?

(PEQUENO, 2019, p. 90)

Por fim, cabe lembrar a fala pública de Tatiana Pequeno chamada “Pelo direito à literatura”<sup>180</sup>, realizada em 2018, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que tinha como epígrafe o trecho de *Um teto todo seu*, citado no início desta seção, em que Virginia Woolf argumenta em favor da liberdade intelectual da mulher, manifestando a necessidade da segurança material para a criação literária. O fato é que, no Brasil que se delineava àquele ano, outras tantas faltas se agudizaram no que diz respeito à mulher. “Peço-lhes que escrevam todo tipo de livros, não hesitando diante de nenhum assunto, por mais banal ou mais vasto que seja” (WOOLF, 1985, p. 132), insiste Woolf, ao que Pequeno atende com bombas, assentindo uma voz reivindicatória – asseverada na escolha de seu título. No livro, encontram-se os explosivos que, quando detonados, evidenciam a indignidade e o desamparo: “Desculpem o tom interrogatório/ a insistência pela dúvida// para/ onde/ vamos?”. Nesse sentido, vale pensar que, se Virginia Woolf afirmava que, para mulher, valia a pena a insistência na escrita, mesmo diante da pobreza e da obscuridade, os poemas de Tatiana

<sup>180</sup> Danielle Magalhães menciona essa citação em sua tese (MAGALHÃES, 2021, p. 256).

Pequeno, 100 anos depois, utilizam-se dessa circunstância de debilidade, conjurando um anseio coletivo por uma vida que valha a pena.

### 3.3. Torres e Pequeno: os estilhaços do outro

O Inferno  
são os outros  
mas o Céu  
também.  
Adília Lopes, “Sem título”  
em *Antologia poética*

No texto “Singular e anônimo”, Silviano Santiago desenvolve uma pedagogia de leitura do poema, em que defende o compartilhamento das responsabilidades: o leitor, então, deve estar implicado no “desdobramento da significação, evitando a ‘morte’ ou o ‘esclerosamento’ da linguagem que se produz ao procurar achar uma interpretação fechada, certa, verdadeira e final do que nele está escrito” (LEONE, 2014, p. 16). Nesse contexto, segundo o crítico, seria desejável, para que essa solicitação fosse bem-atendida, que o texto viabilizasse outros protocolos de leitura, como os verificados por ele na poesia de Ana Cristina Cesar. Isso poderia significar a incorporação de diversos procedimentos, como a hibridização de vozes e gêneros de discursos, que ofereceriam ao poema formas e temas desobstruídos para diferentes compreensões. Por isso o exemplo ideal encontrado em obras como *Correspondência completa* (Aeroplano, 1999), em que Ana C., ao lançar mão de encenações de intimidade, possibilita que esta, nos poemas, seja de todos e de qualquer um.

Desse modo, como reitera Roland Barthes, em *O rumor da língua* (Martins Fontes, 2004), leitura e escrita se encontram mútua e intimamente relacionadas e afetadas (LEONE, 2014). Essa discussão se encadeia à questão do afeto<sup>181</sup>, abordada por Luciana di Leone, em *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*, em que se frisa que a preponderância de preocupações concernentes ao relacional e ao comunitário, nos âmbitos da

<sup>181</sup> A noção de afeto aqui se vincula aos dois conceitos citados por Di Leone: “afecção”, que é “o estado de um corpo considerado como sofrendo a ação do outro”, “o que implica uma mistura de corpos”; e “afeto” o que “supõe afecção, ou seja, um afeto necessariamente provém dela, porém não se reduz a ela” (DELEUZE, 1978 apud LEONE, 2014, p. 31). Cabe elucidar que se trata de um paradigma no qual o afeto “se afasta de qualquer associação com a expressão de uma interioridade inatingível, que marcará a definição romântica escolar de lírica. Pelo contrário, o afeto se dá como resultado de uma relação onde a fronteira entre interior e exterior já não é determinável (LEONE, 2014, p. 32).

crítica de arte e da filosofia, provoca reverberações, também, em alguma poesia contemporânea argentina e brasileira. Na referida obra, essa inclinação, que não é exatamente uma prerrogativa exclusiva dessa produção artística, é identificada no surgimento de novas maneiras de pensar e editar poesia coletivamente. Tal movimentação se manifesta não só em coleções e publicações, mas, ainda, em uma determinada matriz de escrita comprometida com esse mesmo modo convival de enxergar o mundo.

O capítulo “Poéticas do afeto: endereçamento, citação e nomes próprios” do livro explicita procedimentos que tornam visíveis a matriz do encontro, na qual são urdidos certos poemas. Algumas das amostras escolhidas por Di Leone apontam para uma deformidade no poema, composto por muitas vozes, materializada por meio “da utilização profusa de itálicos, caixas de diálogo, aspas, signos de interrogação, pronomes demonstrativos” (LEONE, 2014, p. 171), traços de linguagem que obliteram a consolidação de uma voz própria. No caso desta seção, pretende-se privilegiar, para além da citação de nomes próprios, de lugares, de textos e de pessoas, recursos que remetem a uma vivência literária, poemas cuja marca seja o estar junto no mundo. Isto é, tendo como disparadora a afirmação de Silvina Lopes, para quem “toda literatura [...] é, ao mesmo tempo, júbilo e terror” (LOPES, 2012, p. 78), e o dizer de Silviano Santiago – “a linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o outro” (SANTIAGO, 2019, p. 400) –, o intuito é investigar os modos de que se valem as poesias de Valeska Torres e Tatiana Pequeno nesse caminho em direção ao outro no mundo.

Dessa maneira, vale observar “Marlene”, de Valeska Torres, que, primeiramente, foi concebido em forma de crônica, para uma participação no Concurso Literário Arnaldo Niskier<sup>182</sup>, tendo, em um segundo momento, ganhado uma versão em poema, que integrou a final do “Slam das minas”, em 2017<sup>183</sup>. Sua última versão ganhou duas novas partes e fecha o livro *O coice da égua*<sup>184</sup>. Torres revelou, em entrevista ao podcast “Como o poema”, que o texto teve origem em sua experiência como jovem aprendiz em uma transportadora, mais especificamente entre os deslocamentos de casa para o trabalho, em transportes coletivos sempre lotados.

A Marlene ela existiu, sim. A Marlene pegava transporte público comigo. [...] Eu imagino a Marlene indo até mim, a gente trocando uma ideia, eu e a Marlene. [...]

<sup>182</sup> As informações sobre a criação do texto foram encontradas no podcast “Como o poema”. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6O3JKqi2R5b9KaoKwP4GwH>. Acesso em: 23 out. 2022.

<sup>183</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=47asjKDXsiM&ab\\_channel=SlamdasMinasRJ](https://www.youtube.com/watch?v=47asjKDXsiM&ab_channel=SlamdasMinasRJ). Acesso em: 24 out. 2022.

<sup>184</sup> A primeira parte de “Marlene” foi publicada na antologia *As 29 poetas hoje*.

Sabe aquela pessoa que tu um dia queria trocar uma ideia? Uma pessoa que você olha de longe assim. Marlene é uma trabalhadora como eu, uma mulher preta. [...] Me deu vontade de escrever sobre essa pessoa [com quem] eu nunca falei. Ela existiu e eu nem sei o nome dela (TORRES, 2021).

Dessa forma, o poema nasce no trânsito – em um ônibus –, da vontade de ir ao encontro dessa mulher, e continua em trânsito, fragmentando-se em diferentes formas – prosa, corpo e verso. Optou-se, aqui, por abordar a parte II da versão publicada no primeiro livro de Valeska Torres, transcrita abaixo.

tirando o sabonete que antes inhaca  
 é labuta queria ter dito  
 é correria o corre da briga de galo não se abocanha o milho antes de  
 chegar no galinheiro

o tamanco cor-de-rosa  
 aranhado na sola  
 que tacaram na vidraça  
 em que onde se abria de material finíssimo,  
 uma flor

pela janela  
 dentro  
 os estilhaços

na pochete cinza  
 as moedinhas cor cobre  
 contando um a um  
 para pagar os estragos

era um desses meninos  
 de cadarço desamarrado  
 que anda com pereba  
 resfriado  
 com o cotovelo rachado  
 de tanto subir muro

pela pinça é que se tiram  
 os cacos  
 disse dona Marlene  
 que é dita chocadeira

de pai zarolha e mãe parteira  
 depois da baixaria  
 o sossego

frango desfiado  
 salpicão

quem dirá ao pássaro  
 que alpiste se come cru

quem dirá que meninos  
 não comem figos  
 pois preferem goiabeiras

quem dirá que é da barriga que nascem  
os putos e as putas

quem dirá a Marlene que se perde o teto  
mas ganha as estrelas

a ordem de despejo é clara  
nem mais uma noite nem mais um dia

nos braços  
açafração, cominho  
um menino

vaga arrastando o pé  
marlene é um barril de pólvora  
(TORRES, 2019, p. 84-85)

O trecho começa com uma hesitação, “queria ter dito”, e parece esboçar fragmentos da vida doméstica da mulher que divide o coletivo com a voz enunciadora; a “labuta” é degradante como uma briga de galo e o coletivo, que transporta os trabalhadores apinhados, aproxima-se de um galinheiro. A flor, dessa vez, não rebenta o asfalto e, sim, a vidraça (cf. “A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade)<sup>185</sup>; as perebas e os cotovelos arranhados do menino se leem junto aos fermentos causados pelos estilhaços da janela. Nas estrofes a seguir, percebe-se com mais clareza o deslocamento do ônibus para a janela de uma casa – cata-se as moedinhas para o conserto do estrago? –, em que a precariedade se estende em uma ordem de despejo, outro elemento lançado que causa impacto. A única identificação que indiretamente se destina à Marlene é uma característica animal, que remonta o galo da primeira estrofe – “chocadeira” –, o que demarca uma linhagem marginal, com o “pai zarolha” e a “mãe parteira”. Enfatiza-se, ainda, a repetição das perguntas “quem dirá?”, reforçando esse desejo de comunicar algo, que termina na impossibilidade.

Maldita e entre dois não-ditos (“queria ter dito” e quem dirá”), Marlene porta uma história que parece dizer de outras histórias: galo, galinha, frango, pássaro, todos como metáforas de uma crueza da vida reduzida à vida nua, à animalidade, à precariedade. [...] Da janela do ônibus à janela da casa, de uma janela à outra, a perda do teto, a casa se estilhaçando: o desmonte. Marlene, a “dita chocadeira”, a maldita, a parideira, aquela que ininterruptamente gesta/porta uma história em que o “material finíssimo” da vida, a matéria mais delicada, está indissociado do mais precário, e essa contradição não é exposta se não por impactos, estilhaços, explosões, estrondos, enfim, pelos limites: “marlene é um barril de pólvora” (MAGALHÃES, 2021, p. 403).

Ao percorrer esses bastidores violentos da vida de Marlene, que são assimilados pelo seu corpo, é possível inferir que a personagem guarda um parentesco com as mulheres-

<sup>185</sup> DRUMMOND, 2012, p. 310-312.

bombas de Pequeno, o que enreda esse diálogo, não realizado em Torres, para além do poema. Em *Onde estão as bombas*, há um outro encontro entre mulheres, que acontece em uma viagem de ônibus, no longo poema denominado “breve ensaio contra a minha indiferença à cracolândia do jacaré”.

Avanço protegida por uma película  
de vidro – esta janela – por onde  
filtro cegada pelo sol o bebê caído  
de uma teta mirrada de mãe verde  
entrando pelo coletivo e assumindo  
seu desejo de transbordar tudo o  
que for falta. Queria escutá-la mas  
havia uma transparência imanente  
eu a trouxe para cá, todavia  
queria que ela falasse no poema  
ela pede centavos para não morrer  
e diz a cerveja poderia me ajudar a parar  
a cerveja no entanto é muito lenta  
abro a bolsa estrangida porque  
aqui sou eu que tenho pele demais  
aqui sei que estou retornando à casa  
aqui gaguejo e murmuro ainda estrangida  
pela visão do bebê absorto pendurado  
no semelhante peito caído  
posso te fazer algo a mais e  
ela diz me dá dinheiro e depois me esqueça  
muitos dizem sentimos muito e é provável  
que não haja nada que possamos fazer  
ressono de culpa, acordo, ela permanece atrás, sentada com  
seu bebê atravessado por uma espécie de contágio  
é uma criança hipotônica recém-saída  
da faixa dos conflitos onde sempre se espera a  
gratuidade frequente dos extermínios.  
nunca vou esquecer o seu corpo  
tampouco sua voz de fantasmas e ausências graves de fumo.  
me esqueça – relembro – essa frase  
que guardo há meses doendo os dedos  
quando conto as moedas quando  
retomo o mesmo caminho para os  
sonhos ou para casa para a espinha  
que fica a me botar de pé entre sorrisos,  
salários, aniversários ou cabelos novos.  
(PEQUENO, 2019, p. 23-24)

Nesse primeiro trecho, o vidro é transpassado pela visão do “bebê caído/ de uma teta mirrada de mãe verde”. Como examina Alberto Pucheu, “o acontecimento da poesia leva [o eu] a se colocar em uma situação, poética por excelência, entre o sentir e o dizer [...], entre uma afetação passiva e um gesto ativo, entre uma (in)suportabilidade e o que com ela pode ser feito”, o que situa o poema “entre duas zonas limítrofes: a da comoção e a do desolamento” (PUCHEU, 2020 apud AUAD, 2020, p. 31). Pedro Auad, por sua vez, chama a atenção para o comparecimento da pele, nos versos “abro a bolsa estrangida porque/ aqui sou eu que tenho

pele demais” (PEQUENO, 2019, p. 23) e “perdoa-nos a pele, perdoa a indiferença dos poetas” (PEQUENO, 2019, p. 25). “A lembrança do encontro, a lembrança com a imagem, é também, de alguma maneira, tátil, marcada pela pele, lugar-fronteira, pelo excesso dela ou mesmo por sua presença” (AUAD, 2020, p. 32). Portanto, é “no sentir, até da pele, que a imagem – memória e esquecimento, porque se esquece a pedinte, mas se confirma a lembrança constante no poema – pode se coadunar em comoção e desolamento, para retomar os termos de Pucheu” (AUAD, 2020, p. 32).

Nesse limiar, entre júbilo e terror, é oportuno averiguar alguns poemas de amor escritos pelas duas poetisas estudadas neste capítulo. O poema “para Cristiana”, escrito para a companheira da poeta, fazia parte de *Onde estão as bombas*, tendo sido retirado da edição pouco antes de sua publicação; por isso, aqui, estes versos serão lidos como parte acessória do livro.

acordei na madrugada, amor, e havia tiros que circulavam atrás da nossa janela  
sombreando a mandala da colcha que resolvemos usar como cortina.  
faz barulho lá fora e em breve você acorda no sentido santa cruz e eu permaneço  
aqui, atenta e ouvinte da fisiologia dos gatos  
compreendendo a lógica feroz dos  
nossos vizinhos e celebrando minhas pequenas vitórias de testemunha  
viva do que todos os dias permanece  
sendo a vida incompreensível.  
já já amanhece, amor, e eu vou  
vendo no tempo meu espelho  
descobrimo um outro cabelo branco  
ou um desgaste obstinado da pintura  
perto da parede que há um ano era lisa.  
os tiros não param.  
não vou mais fazer aquela pergunta  
sobre o tempo porque a adriana calcanhoto disse que não interessava  
a visão política dos poetas então  
eu fico aqui insone neste bairro da zona norte ouvindo rajadas das muitas vidas  
separadas do morro da outra rua eu penso nas crianças lá em cima no  
morro dos macacos eu penso que  
a minha profissão é uma utopia  
eu penso que gostaria de dividir com você um mundo justo (eu prometi a mim  
mesma que escreveria este poema sem a palavra mundo ou tempo mas eu falhei, me  
desculpem os poetas que são expertises em tudo em que sou fraca, desculpem os  
críticos, as adrianas, amigos ou irmãos feéricos da poesia)  
em que todo fim de mês não precisassem existir brigas em função das contas ou que  
sempre conseguíssemos decorar o que dizer ou fazer para o casal que nos pede  
dinheiro na entrada do supermercado  
(o bebê está sempre com remelas)  
enfim, amor, como poderíamos bem respirar  
diante de tanta disparidade, como conseguimos comer peixe sabendo que há os tiros  
e as crianças e o casal  
como eu posso dormir se a minha beleza fraqueja diante dessa inaptidão dos poetas?  
(PEQUENO, 2019)<sup>186</sup>

<sup>186</sup> Publicado na revista *gueto*. Disponível em: <https://revistagueto.com/2019/07/29/cinco-poemas-de-tatiana-pequeno/>. Acesso em: 25 out. 2022.

Uma primeira observação diz respeito ao título, que se confunde com a dedicatória, o que ratifica o endereçamento do poema. Ao longo dos muitos versos, ternura e horror se entrelaçam: o vocativo “amor” e os tiros se entremeiam, em uma escrita enunciativa afetuosa que é, também, uma vigília<sup>187</sup> – “faz barulho lá fora e em breve você acorda no sentido santa cruz e eu permaneço aqui” –, ou seja, um ato de privação do sono voluntário, que tem a finalidade de vigiar ou guardar algo, nesse caso, a pessoa amada. A carta, no entanto, ultrapassa a intimidade, tratando do embate entre poesia e política, “não vou mais fazer aquela pergunta/ sobre o tempo porque a adriana calcanhoto disse que não interessava/ a visão política dos poetas [...]”, implicando sua poesia com o mundo e, conseqüentemente, com o outro, “eu fico aqui insone neste bairro da zona norte ouvindo rajadas das muitas vidas separadas do/ morro da outra rua eu penso nas crianças lá em cima no/ morro dos macacos [...]”.

O poema “Nós dois cantando Sidney Magal na feira de São Cristóvão”, de Valeska Torres, também é dedicado a uma pessoa estimada (“para Fernando”). Embora o título se refira ao Centro Luíz Gonzaga de tradição popular nordestina, onde se encontra uma das sensações da noite carioca, os karaokês, os versos se iniciam na Estação da Penha: teria dado errado o plano de fuga (do amor), tendo a voz enunciativa se perdido? Tudo indica que sim, já que os furos das seções anteriores, causados por armas letais, dão a vez à imagem terna dos túneis cavados por tatuís e ao brilho da purpurina. “Quatro por dois” seria a banda pernambucana, como suspeita Magalhães (2021), ou a tração das rodas do carro destinado a solos acidentados? Elementos simples, o piscinão de Ramos e a cerveja Itaipava, e o gosto por coisas “caras”, o amaciante e a negação da espinha do peixe e do mocotó, contrapõem-se, levando a crer que o poema é feito de pistas falsas, como talvez a voz enunciativa se sinta diante do amor novo, que desnorteia enquanto inflama o peito, sendo um terreno instável.

estação da Penha  
 desemboco perdida na linha de fuga, percebo  
 – como se percebem os furos de tatuí na areia de grumari –  
 o grão de purpurina no fim do carnaval  
 são quatro por dois isso que inflama o meu peito  
 não chupo a espinha do peixe,  
 não como mocotó  
 sonho em me bronzear sob o sol de ramos  
 me banhar no piscinão

---

<sup>187</sup> Significado de “vigília”. Disponível em: <https://www.significados.com.br/vigilia/>. Acesso em: 25 out. 2022.

ao seu lado  
com as mãos entrelaçadas nas suas bebendo itaipava  
sou mulher de gostos caros, digo a você enquanto  
rasga meu sutiã  
gasto  
por amaciantes  
(TORRES, 2019, p. 65)

No fim do livro *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*, Luciana di Leone coloca em pauta a tarefa crítica de restaurar o incômodo do afeto, demonstrando sua preocupação com o estabelecimento de relações especulares, que propiciam dinâmicas narcisistas<sup>188</sup>. Nesse sentido, na poesia de Valeska Torres e Tatiana Pequeno, verifica-se que esse caminho em direção ao outro se dá pelo desejo de contágio: considerações em relação a uma cena literária aparecem, sobretudo em Pequeno, mas sempre pareadas de mundo, como nas questões referentes às tensões de classe, por exemplo. Outro aspecto a ser destacado, em meio a ambiências envoltas de precariedade, é a reivindicação do amor, sendo esta relacionada à luta das mulheres e dos menos favorecidos economicamente (MAGALHÃES, 2021). Em suma, é possível defender a ideia de que os versos, nesses projetos poéticos, edificam-se como espaços de convívio, em que os encontros se dão, entre júbilo e terror.

---

<sup>188</sup> Segundo Di Leone, essas dinâmicas narcisistas se refletem na repercussão das mesmas referências, por exemplo. A sugestão da pesquisadora é um caminho em que se desnaturalize esses modos de consagração predominantes na poesia contemporânea.

## CONCLUSÃO

E sento aqui me perguntando  
 Quem vai sobreviver a todas  
 Essas Libertações.  
 Audre Lorde, em “Quem disse  
 que seria fácil?”<sup>189</sup>

Primeiramente, preciso dizer que a convivência com as obras de Angélica Freitas, Adelaide Ivánova, Natasha Felix, Rosana Paulino, Valeska Torres e Tatiana Pequeno foi um tipo de alento durante a escrita deste trabalho, que se deu acompanhada por uma série de duros golpes nos direitos civis das mulheres: a revogação da faculdade do aborto nos Estados Unidos<sup>190</sup>; casos de estupro massivamente repercutidos no Brasil, em que as vítimas foram duplamente violentadas<sup>191</sup>; aumento significativo da violência doméstica contra mulheres durante a pandemia<sup>192</sup>; exclusão de 8,6 milhões de mulheres do mercado de trabalho, com o reforço da ideia de feminização do cuidado<sup>193</sup>; a morte de Mahsa Amini sob custódia da polícia da moral iraniana<sup>194</sup>; sem mencionar o comportamento do presidente do Brasil, com suas falas asquerosas sobre as adolescentes venezuelanas<sup>195</sup> etc. Cada novo episódio nefasto atualizava a minha relação com essas produções, que, infelizmente, seguem inquiridoras deste tempo.

Para finalizar, volto, ainda, ao início: a epígrafe que abre esta dissertação, “Há mulheres”, de Lenora de Barros – “Há mulheres que pensam através do corpo/ Há mulheres

<sup>189</sup> Tradução de Patrícia Anunciada. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/a-poesia-de-audre-lorde/>>. Acesso em: 22 out. 2022.

<sup>190</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/noticia/2022/07/fim-do-direito-ao-aborto-nos-eua-e-especialmente-cruel-para-meninas-estupradas.ghtml>. Acesso em: 05 ago. 2022.

<sup>191</sup> Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2022/06/28/Como-tabus-contribuem-para-a-viola%C3%A7%C3%A3o-de-direitos>. Acesso em: 07 ago. 2022.

<sup>192</sup> Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2021-08/violencia-contramulheres-cresce-em-20-das-cidades-durante-pandemia>. Acesso em: 06 ago. 2022.

<sup>193</sup> Disponível em: <<https://www.dieese.org.br/outraspublicacoes/2021/graficosMulheresBrasilRegioes2021.html>>. Acesso em: 06 ago. 2022.

<sup>194</sup> Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/noticia/2022/09/mahsa-amini-saiba-quem-e-a-jovem-cuja-morte-deu-origem-a-onda-de-protestos-no-ira.ghtml>>. Acesso em: 01 nov. 2022.

<sup>195</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2022/noticia/2022/10/15/pintou-um-clima-fala-de-bolsonaro-sobre-meninas-venezuelanas-repercute-e-gera-criticas-nas-redes.ghtml>. Acesso em: 01 nov. 2022.

que pensam para o corpo” (BARROS, 2005) –, em que se lê o corpo como operador do pensamento e, concomitantemente, o pensamento a serviço do corpo. É possível afirmar que nesse trabalho de Barros, bem como nas obras aqui analisadas, coincidem uma noção de instrumentalidade, que se aproxima, ainda que de maneira imprecisa, da antiga concepção aristotélica de instrumentalidade do corpo: para o filósofo, o corpo seria uma espécie de “instrumento natural”, que se comparava ao utensílio cortante, com a diferença de encerrar em si mesmo o princípio do repouso e do movimento (cf. ABBAGNANO, 2007)<sup>196</sup>.

Em Angélica Freitas, o punho é corpo, mas, também, instrumento, quando empurra para dentro do útero toda sorte de material mundano para profaná-lo; em Adelaide Ivánova, o corpo violado é ferramenta, que se presentifica no poema, como martelo, ressurgindo desejoso e ameaçador; em Natasha Felix, o corpo sob o estatuto do gozo é quem conduz a escrita; em Rosana Paulino, o corpo suturado é a reelaboração da memória pela rasura; em Valeska Torres, a violência do coice é o corpo furioso forçando o direito de aparecer; em Tatiana Pequeno, o corpo estilhaçado é o corpo que estilhaça, quando o poema-bomba é lançado.

Essa hipótese pode ser assentida no exame das epígrafes e dedicatória dos livros, em que comparecem corpos interpeladores, alguns deles em chamamento à guerra. Como em Freitas, na abertura de *Um útero é do tamanho de um punho*, cuja citação são três versos da canção “*Seeräuber Jenny*” (“Jenny Pirata”), d’“A ópera de três vinténs”, de Bertolt Brecht<sup>197</sup> e Kurt Weil<sup>198</sup>: “*Und ein Schiff mit acht Segeln/ Und mit fünfzig Kanonen/ Wird liegen am Kai*” (FREITAS, 2012, p. 5) – traduzidos como “E a nau de oito velas, / Com cinquenta canhões, / Ancora no cais”<sup>199</sup>. Esses versos são seguidos da pergunta “i piri qui”, que, como Verônica Stigger observa, aponta para a possibilidade de uma partida, que, de certa forma, acha-se associada à indagação: “para que serve um útero quando não se fazem filhos”; ou,

<sup>196</sup> Refiro-me a uma imprecisão porque, à época, a noção de instrumentalidade se baseava na crença da existência de uma dicotomia entre corpo e alma. “Mas, obviamente, a mais completa e típica formulação da doutrina da instrumentalidade é a de Aristóteles, para quem o C. é ‘certo instrumento natural’ da alma, assim como o machado é o instrumento de cortar, ainda que o C. não seja semelhante ao machado, pois ‘tem em si mesmo o princípio do movimento e do repouso’” (Dean., II, 1, 412 b 16 apud ABBAGNANO, 2007, p. 211). No *Dicionário de filosofia*, a instrumentalidade do corpo é relacionada a uma ideia de suposta subalternidade em relação à alma, que se encontra, por exemplo, no mito da queda da alma no corpo, exposto por Platão em *Fedro* (ABBAGNANO, 2007, p. 211).

<sup>197</sup> A obra de Bertolt Brecht é marcada pelo desejo de refletir sobre o contexto político e social de sua época, que compreendeu a Segunda Guerra (OLIVEIRA, 2013, p. 1).

<sup>198</sup> Kurt Weil foi um compositor alemão de origem judaica. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/kurt-weill-um-compositor-e-seus-mil-estilos/a-18319590>. Acesso em: 02 nov. 2022.

<sup>199</sup> A tradução é de Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa e a versificação de WiraSelanski (STIGGER, 2015, p. 14).

trocando em miúdos, para que serve a mulher se não for para procriar” (STIGGER, 2015, p. 15). Adelaide Ivánova escolheu duas epígrafes para anunciar *O martelo*. A primeira consiste em versos de Paul Celan<sup>200</sup>, traduzidos por Flávio R. Kothe, “O tempo, de fina areia, canta em meus braços:/ me aconchego nele, faça na mão”; e a segunda “*My body, you are an animal/ for whom ambition/ is right*”, são versos de Anna Swirzycynska<sup>201</sup>, na tradução de Czeslaw Milosz e Leonard Nathan (IVÁNOVA, 2017, p. 7). Novamente, a seleção dos dois fragmentos aproxima corpo e instrumento, postos lado a lado: primeiro a faca a servir como um amuleto que atravessa o tempo; depois o corpo como um animal cuja ambição orienta. As epígrafes de Natasha Felix são mais explícitas, sinalizando a guerra nas primeiras páginas de *Use o alicate agora*, a partir dos sentidos que se apresentam como máquinas belicosas, nos versos de Cherly Clarke<sup>202</sup>, “*Call your assassin’s name now./ Leave signs of struggle./ Leave signs of triumph.*”; e de Bruna Mitrano<sup>203</sup>, “abro a minha guerra./ estou na sua frente./ me olha.” (FELIX, 2018, p. 7). Valeska Torres, por sua vez, dedica seu livro ao ódio – “agradeço ao ódio, catapulta para os dias que estão” (TORRES, 2019, p. 11) –, demonstrando a origem da força que movimenta o corpo em seus poemas. Já Tatiana Pequeno lança mão de uma citação da peça “Vaga carne”, de Grace Passô<sup>204</sup>, em que os discursos de um projétil e do corpo se aglutinam, avizinhando arma e corpo na posição de receptáculo. Nesse caso, contudo, a munição disparada não ceifa a vida, promove o enfrentamento de questões concernentes à violência sobre o corpo da mulher.

Aqui embaixo, uma bala alojada. Está dormindo. Parece tão estrangeira quanto eu, aqui, dentro desse corpo. O que faz aqui projétil? Foguetinho triste que não consegue mais explodir? Está morando agora em outro planeta, é? Entrei um dia numa arma apontada para uma mulher, quando o projétil explodiu e o corpo dela caiu, eu fugi. Era você a mulher? (PASSÔ in PEQUENO, 2019, p. 7)

<sup>200</sup> Paul Celan foi poeta de origem judaica, nascido na Romênia. Perseguido pelo regime nazista, ele cometeu suicídio em Paris, no ano de 1970. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2012/04/20/paul-celan-20-de-abril/>. Acesso em: 02 nov. 2022.

<sup>201</sup> Anna Swirzycynska foi uma poeta polonesa, que atuou na resistência durante a Segunda Guerra. Além dessa experiência, Swirzycynska tinha como temática central em suas obras o corpo da mulher. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2015/04/01/anna-swirzycynska-1909-1984/>. Acesso em: 02 nov. 2022.

<sup>202</sup> Cherly Clarke é uma poeta que tem atuação no ativismo negro e lésbico. Disponível em: <https://www.cherlyclarkepoet.com/>. Acesso em: 25 set. 2022.

<sup>203</sup> Bruna Mitrano é agitadora cultural, nascida e criada na periferia do Rio de Janeiro. Compõe a antologia *As 29 poetas hoje*.

<sup>204</sup> Grace Passô é multiartista que possui uma presença marcante na cena cultural brasileira contemporânea. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/teatro/dramaturgos/1201-grace-passo-2>. Acesso em: 02 nov. 2022.

Às epígrafes e à dedicatória, pode-se unir um dos desenhos em aquarela e grafite da série “Búfalas”, de Rosana Paulino, em especial o selecionado abaixo “Sem título” (2020), em que surge a mulher-búfala, ícone de desejo e força, relacionando-se, segundo Paulino, com representações do candomblé, como Iansã<sup>205</sup>, e, também, com a deusa hindu Kali<sup>206</sup>. Com chifres, que são suas armas, coroando o topo de sua cabeça, olhos sanguíneos e boca cuja língua longilínea se projeta para fora, como um falo, a mulher-búfala remete “a arquétipos de mulheres fortes, que vão para a guerra, de igual para igual com os homens”<sup>207</sup> (PAULINO, 2019).

---

<sup>205</sup> “Senhora dos ventos, dos raios e das tempestades, rainha dos Eguns, a dona do cemitério, é ela quem carrega os espíritos dos mortos e os leva para o outro mundo. [...] Nessa função está profundamente ligada à fertilidade e à fartura, pois o vento é um dos focos de polinização dos vegetais. [...] Está ligada à terra e tem profunda conexão com os animais – transforma-se em búfalo e corre pelas savanas em noites de lua”. (PARIZI, 2020, p. 123-124)

<sup>206</sup> “[Kali] faz gestos que asseguram a ausência de medo (abhaya) e benevolência (varada)[...]. Porém, em contraste, a aparência da Deusa inspira sentimentos de espanto e terror, espalhando a morte com a espada nua que carrega em uma de suas mãos e se alimentando com o sangue que jorra dos corpos que mata. Os instrumentos de destruição, para ela, são meios de preservação”. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5304088/course/section/5969805/Mito%20da%20Deusa%20Kali.pdf>. Acesso em: 03 nov. 2022.

<sup>207</sup> Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/arte-ao-redor/deusa-hindu-kali-e-orixa-iansa-inspiram-desenhos-de-rosana-paulino/>. Acesso em: 02 nov. 2022.

Imagem 19 – “Sem título” (2020)



Fonte: “*Art at a Time Like This*”<sup>208</sup>

Em um segundo plano, tem-se o corpo – e o corpo do poema – em movimento. Com Angélica Freitas, na mobilidade entre fronteiras e nos versos curtos e contínuos, que se verticalizam, tomando toda a página, ao desenhar um punho; com Adelaide Ivánova, na saga da mulher violada, que funda o poema como um lugar de ressexualização, onde, também, um sem-número de nações se encaram; com Natasha Felix, cujo corpo erotizado desliza de cena em cena, extrapolando o livro, em suas performances; com Rosana Paulino, que, a partir da ação de sua agulha, alarga as categorias “mulher” e “mulher negra”, arredando seus sentidos tradicionais; com Valeska Torres, por meio de uma voz poemática que defronta a brutalidade das ruas da periferia do Rio de Janeiro, vindicando o direito de aparecer e de amar; e com Tatiana Pequeno, que oscila entre passado e presente, coletivo e singular, elaborando uma violência inaugural, no Brasil e em sua própria vivência.

“A árvore da raiva possui tantas raízes/ Que os galhos despedaçam/ Antes que se sustentem” (LORDE, 2015): termino esta dissertação com outro trecho do poema de Audre Lorde que ocupa a epígrafe desta seção. Finalizo, também, na companhia do slogan curdo

<sup>208</sup> Disponível em: <https://artatatimelikethis.com/rosana-paulino>. Acesso em: 02 nov. 2022.

“*jin, jiyān, azādī*” (“Mulheres, vida, liberdade”)<sup>209</sup>, retomado nas ruas do Irã, pela memória de Mahsa Amini; do Nobel de Literatura entregue à Annie Ernaux<sup>210</sup>; da eleição da ativista Francia Márquez à vice-presidência da Colômbia<sup>211</sup>; de mulheres fundamentais no enfrentamento da pandemia nesses últimos anos<sup>212</sup>, como Nísia Trindade, presidente da Fio Cruz, Jaqueline Góes, pesquisadora responsável pelo sequenciamento do coronavírus (SARS-CoV2), no tempo recorde de 48h, Margareth Dalcolmo, divulgadora científica, que ocupou os canais midiáticos, informando a população, entre muitas outras.

---

<sup>209</sup> Disponível em: <https://www.em.com.br/app/colunistas/sueli-vasconcelos/2022/10/03/noticia-sueli-vasconcelos,1402176/mahsa-amini-e-o-movimento-mulher-vida-e-liberdade-no-ira.shtml>. Acesso em: 04 nov. 2022.

<sup>210</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/10/nobel-para-annie-ernaux-desacredita-o-romance-por-trair-a-literatura.shtml>. Acesso em: 04 nov. 2022.

<sup>211</sup> Disponível em: <https://www.estadao.com.br/internacional/francia-marquez-do-campo-e-da-luta-ambiental-a-vice-presidencia-da-colombia/>. Acesso em: 04 nov. 2022.

<sup>212</sup> Disponível em: <https://profissaobiotec.com.br/8-cientistas-brasileiras-no-combate-a-covid19/>. Acesso em: 04 nov. 2022.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Alfredo Bosi e Ivone Benedetti (org.). São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AHMED, Sara. **Viver uma vida feminista**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias, Sheila Miranda e Mariana Ruggieri. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- ALVES, Miriam. **Poemas reunidos**. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.
- AMORIM, Bernardo Nascimento. “O local e além: as poéticas em trânsito de Paula Tavares e Conceição Lima”. In: **Revista Via Atlântica**, São Paulo, n. 38, p. 221-250, dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/163663/167333>. Acesso em: 05 out. 2022.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia 1930-62: de alguma poesia a lição de coisas – edição crítica**. Júlio Castañon Guimarães (org.). São Paulo: Cosac Naif, 2012.
- AQUINO, Mônica. “Penélope Urgente”. Disponível em: <https://revistacaliban.net/destruir-ela-disse-sobre-fundo-falso-de-m%C3%B4nica-de-aquino-4c45a82fb228>. Acesso em: 24 jun. 2022.
- ARAÚJO, Flávia Santos de. “Rosana Paulino and the Art of Refazimento: Reconfigurations of the Black Female Body in the Land of Racial Democracy”. **Brasiliana: Journal for Brazilian Studie**, London, v. 8, n. 1/2, p. 63-90, 2019. Disponível em: [https://scholarworks.smith.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1010&context=afr\\_facpubs](https://scholarworks.smith.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1010&context=afr_facpubs). Acesso em: 15 set. 2022.
- ASSIS, Machado de. **Todos os romances e contos consagrados de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- AUAD, Pedro Henrique Trindade Kalil. Três sentidos para a memória na poesia de autoras brasileiras contemporâneas. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 29, p. 20-38, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/171738/171613>. Acesso em: 26 out. 2022.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BERALDO, Juliana de Assis. Corpo e discurso, profanação e dissecação: uma leitura do poema ‘Um útero é do tamanho de um punho’, de Angélica Freitas. **El jardín de los poetas: Revista de teoría y crítica de poesía latino-americana**, Mar del Plata, año 3, n. 5, p. 49-61, 2017. Disponível em: <https://tdtecnocom.ar/2019/index.php/RJP/article/view/122/82>. Acesso em: 11 ago. 2022.

BORGES, Stephanie. **Talvez precisemos de um nome para isso**. Recife: Cepe, 2019.

BRANDÃO, Izabel. O lugar dos mitos arcaicos na costura do contemporâneo: o olhar da Cariwoma de Grace Nichols em *Startling the Flying Fish*. In: SACRAMENTO, Sandra (org.). **Gênero e hibridismo cultural: enfoques possíveis**. Ilhéus: Editus, 2009.

BRAVO, Taís. O testemunho em *O martelo*, de Adelaide Ivánova. **Revista Odara**, Rio de Janeiro, set. 2019. Disponível em: <https://medium.com/mulheres-que-escrevem/o-testemunho-em-o-martelo-de-adelaide-iv%C3%A1nova-447c0e805d55>. Acesso em: 17 jun. 2022.

BRAVO, Taís. O tesão como estratégia de guerra – um possível mapa para a poesia de Natasha Felix. **Totem e Pagu**, Curitiba, mar. 2020. Disponível em: <https://totemepagu.wordpress.com/2020/03/27/o-tesao-como-estrategia-de-guerra-um-possivel-mapa-para-a-poesia-de-natasha-felix-por-tais-bravo/>. Acesso em: 21 set. 2022.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Tradução de Fernanda Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CALLIGARIS, Juliana Pablos. “Porque a Criança Cozinha na Polenta”: Aglaja Veteranyi na adaptação da Cia. Teatral Mungunzá. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1-33, dez. 2021.

CAMPOS, Priscilla; CARPEGGIANI, Schneider; GOMES, Igor. FLIP 2017 e o esforço para se reinventar. **Suplemento Pernambuco**, Recife, jul. 2017. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/flip-2017/1875-flip-2017-e-o-esfor%C3%A7o-para-se-reinventar.html>. Acesso em: 20 jun. 2022.

CANELA, Kelly Cristina. **O “stuprum per vim” no direito romano**. 2009. 171f. Tese (Doutorado em Direito) – Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/2/2131/tde-20102011-132735/publico/O\\_stuprum\\_per\\_vim\\_no\\_direito\\_romano.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/2/2131/tde-20102011-132735/publico/O_stuprum_per_vim_no_direito_romano.pdf). Acesso em: 18 ago. 2022.

CARPEGGIANI, Schneider; IVÁNOVA, Adelaide. Um livro como se fosse uma mordida. **Suplemento Pernambuco**, Recife, fev. 2016. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1544-um-livro-como-se-fosse-uma-mordida.html>. Acesso em: 15 jun. 2022.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CHIARA, Ana. Carta aos analistas: confissão da intimidade impossível. **Bliss não tem bis**. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://blissnaotembis.com/blog/2014/08/carta-aos-analistas-de-ana-chiara-nao-me-venha-com-cartas-no-bolso-do-colete.html>. Acesso em: 26 set. 2022.

ELILSON. **Por uma mobilidade performativa**. Rio de Janeiro: Editora Temporária, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Constância Lima Duarte e Isabella Rosado Nunes (orgs.). Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrevivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf#page=27>. Acesso em: 18 set. 2022.

FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea. **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FÁTIMA, Sônia. **Cadernos negros: os melhores poemas**. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

FELIX, Natasha. **Use o alicate agora**. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2018.

FELIX, Natasha. “É sobre fazer o poema rebolar”. **Blog pessoal Medium**, 2009. Disponível em: <https://medium.com/@natashafelix/%C3%A9-sobre-fazer-o-poema-rebolar-ae01203211d0>. Acesso em: 03 out. 2022.

FELIX, Natasha. “Um poema de Ladan Osman”. **Blog pessoal Medium**, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://medium.com/@natashafelix/um-poema-de-ladan-osman-4d4258f2dfce>. Acesso em: 04 out. 2022.

FÊRES, Letícia. **experiências sobre editar um corpo**. Rio de Janeiro: Editora garupa, 2021.

FLAJŠAROVÁ, Pavlína. **Fishing in troubled waters: poetry of identity by Grace Nichols**. INTERNATIONAL CULTURAL STUDIES CONFERENCE. Olomouc: Searching for Culture–SEFOC, Palacký University Olomouc República Tcheca, 2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/43781165/FISHING\\_IN\\_TROUBLED\\_WATERS\\_POETRY\\_OF\\_IDENTITY\\_BY\\_GRACE\\_NICHOLS](https://www.academia.edu/43781165/FISHING_IN_TROUBLED_WATERS_POETRY_OF_IDENTITY_BY_GRACE_NICHOLS). Acesso em: 04 out. 2022.

FONTGALAND, Arthur; CORTEZ, Renata. “Manifesto ciborgue”. In: **ENCICLOPÉDIA de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2015. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/obra/manifesto-ciborgue>. Acesso em: 09 jun. 2022.

FREITAS, Angélica. “Correspondência”. **Blog do Instituto Moreira Salles**, São Paulo: ago. 2012. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/talvez-a-palavra-utero-incomode-por-angelica-freitas/>. Acesso em: 03 mai. 2022.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

FRIGUETTO, Gisele Novaes. Um útero é do tamanho de um punho, ou sobre as interdições do feminino. **Revista Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 44, n. 3, p. 1303-1317, set./dez. 2015. Disponível em: <https://revistadogel.emnuvens.com.br/estudos-linguisticos/article/view/1058/639>. Acesso em: 11 ago. 2022.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista brasileiro**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001. Resenha de: SANTOS, Eufrázia Cristina Menezes. “Resenha de *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*”. In: **Revista de Antropologia**, Universidade de São Paulo – USP. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/6MqqtymxqxgHKhvtGWhsDS/?lang=pt>. Acesso em: 04 set. 2022.

GREENBLATT, Stephen. **Ascensão e queda de Adão e Eva**. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GUIDA, Ângela Maria; MACHADO, Daniel Almeida. A condição feminina na poética de Angélica Freitas e Berna Reale. **Revista Jangada: Crítica Literatura Artes**, Viçosa, v. 1, n. 14, p. 156–171, 2019. Disponível em: <https://revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/255/213>. Acesso em: 09 ago. 2022.

HIRSZMAN, Maria Lafayette Aureliano. **Entre o tipo e o sujeito**: os retratos de escravos de Christiano Jr. 2011. 215f. Dissertação (Mestrado em História da arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-13032013-114903/pt-br.php>. Acesso em: 18 set. 2022.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **As 29 poetas hoje**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HUBER, Sasha; MACHADO, Maria Helena. **Rastros e raças de Louis Agassiz**: fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje. Rio de Janeiro: Capacete Entretenimentos, 2010

IVÁNOVA, Adelaide. Como age, pensa e o que é uma mulher? **Suplemento Pernambuco**, Recife, set. 2017. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/77-capa/1943-como-age,-pensa-e-o-que-%C3%A9-uma-mulher.html>. Acesso em: 24 abr. 2022.

IVÁNOVA, Adelaide. **O martelo**. Rio de Janeiro: garupa, 2017.

JESUS, Jéssica Flavia Oliveira de. **May Ayim e a tradução de poesia afrodiáspórica de língua alemã**. 2018. 165 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/193845/PGET0373-D.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 24 set. 2022.

KAMENSZAIN, Tamara. “Testemunhar sem metáfora” *In: Os que escrevem com pouco*. Tradução de Luciana de Leone. Rio de Janeiro: Zazie edições, 2019.

KAVÁFIS, Konstantinos. “Ítaca”. Tradução de Isis Borges B. da Fonseca. Disponível em: <https://itaca.uff.br/poema-itaca/>. Acesso em: 30 maio 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** – Episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEONE, Luciana María di. Ana C.: um arquivo. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS*, 11., 2008, São Paulo. Anais... [São Paulo: s.n., 2008]. Disponível em: [https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/035/LUCIANA\\_LEONE.pdf](https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/035/LUCIANA_LEONE.pdf). Acesso em: 26 set. 2022.

LEONE, Luciana María di. **Poesia e escolhas afetivas**: edição e escrita na poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LISBOA, Henriqueta. **Obras completas I**: poesia geral. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1985.

LIMA, Conceição. **A dolorosa raiz do micondó**. São Paulo: Geração editorial, 2012.

LOPES, Adília. **Aqui estão as minhas contas**: antologia poética. Prefácio e seleção: Sofia de Sousa Silva. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Belo Horizonte: Chão de feira, 2012.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**: uma especulação. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura. **Dossier da Universidade Diego Portales**, n. 17, 2012. Disponível em: [https://iedamagri.files.wordpress.com/2020/11/ludmer\\_literaturas-postautoc81nomas-otro-estado-de-la-escritura-e28093-lobjet-littecc81rature.pdf](https://iedamagri.files.wordpress.com/2020/11/ludmer_literaturas-postautoc81nomas-otro-estado-de-la-escritura-e28093-lobjet-littecc81rature.pdf). Acesso em: 03 jun. 2022.

LUDMER, Josefina. Lo que viene después. *In: SEMINÁRIO-ENCUENTRO LITERATURA Y DESPUÉS*. Reflexiones sobre el futuro de la literatura después del libro Programa de UNIA arte y pensamiento, 2012, Sevilla. [S.l.: s.n., 2012]. Disponível em: <https://docplayer.es/75458859-Josefina-ludmer-lo-que-viene-despues.html>. Acesso em: 03 jun. 2022.

LUNA, Huerto Eleuterio Pereira de; SILVA, Eli Brandão da. A face de Deus atingida da brutalidade das coisas: concepção de poesia na obra de Adélia Prado. **Revista Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 18, n. 32, 2017. Disponível em:

<http://seer.uniacademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/article/view/1247/857>. Acesso em: 28 set. 2022.

MACHADO, Gilka. **Poesia completa**. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017.

MACIEL, Sérgio. Trocos, recibos & resenhas. Um 2017 por Sérgio Maciel (parte 1). **Revista Escamandro: poesia, tradução e crítica**, 2017. Disponível em: <https://escamandro.com/2017/12/31/trocos-recibos-resenhas-um-2017-por-sergio-maciel-parte-1/>. Acesso em: 23 jun. 2022.

MAFFEI, Luis. Aprender a jogar no viaduto com Tatiana Pequeno. *In*: CORNELSEN, Elcio Loureiro; BRINATI, Francisco Ângelo; GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira (org.). **Futebol – Fato social total**. Belo Horizonte: Viva voz, 2020. Disponível em: <https://labeled-letras-ufmg.com.br/wp-content/uploads/2020/12/futebol-fatosocialtotal-pdf-interativo.pdf#page=13>. Acesso em: 19 out. 2022.

MAGALHÃES, Danielle. **Ir ao que queima**: no verso, o amor, no verso o horror. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021.

MAGALHÃES, Danielle. Quando amar se passa pelo subúrbio. **Revista Dobra**, n. 4/5, 2019. Disponível em: <https://revistadobra.weebly.com/dobra-mdash-4--5.html>. Acesso em: 11 out. 2022.

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder soberania estado de exceção política da morte. **Revista arte e ensaios**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>. Acesso em: 05 out. 2022.

MITRANO, Bruna. **não**. São Paulo: Patuá, 2016.

MORICONI, Ítalo. Que poesia? *In*: OLINTO, Heidrun, SCHOLLHAMMER, Karl Erik e Mariana SIMONI, Mariana (org.). **Literatura e arte na crítica contemporânea**. Rio de Janeiro: PUC, 2016.

NASCIMENTO, Tatiana. **07 notas sobre o apocalipse ou poemas para o fim do mundo**. Rio de Janeiro: editora garupa, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos ou Como se filosofa com o martelo**. Tradução de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

OLIVEIRA, Urânia Auxiliadora Santos Maia de. O teatro épico e as peças didáticas de Bertolt Brecht: uma abordagem das mazelas sociais e a busca de uma significação política pelo teatro. *In*: SIMPÓSIO DA INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY, 1, 2013, Porto Alegre. **Anais ...** Porto Alegre: [s.n.], 2013. Disponível em: [https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/O-teatro-%C3%A9pico-e-as-pe%C3%A7as-did%C3%A1ticas-de-Bertolt-Brecht\\_\\_uma-abordagem-das-mazelas-sociais-e-a-busca-de-uma-significa%C3%A7%C3%A3o-pol%C3%ADtica-pelo-teatro.pdf](https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/O-teatro-%C3%A9pico-e-as-pe%C3%A7as-did%C3%A1ticas-de-Bertolt-Brecht__uma-abordagem-das-mazelas-sociais-e-a-busca-de-uma-significa%C3%A7%C3%A3o-pol%C3%ADtica-pelo-teatro.pdf). Acesso em: 02 nov. 2022.

PARIZI, Vicente Galvão. **O livro dos Orixás: África e Brasil**. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

PAULINO, Rosana. **Rosana Paulino: a costura da memória**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

PEQUENO, Tatiana. **Onde estão as bombas**. Juiz de fora: Edições Macondo, 2019.

PLATÃO. **Timeu - Crítias**. Tradução de Rodolfo Lopes. Coimbra: Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, 2011.

PRADO, Adélia. **Poesia Reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2017.

QUINTELLA, Pollyana. Rosana Paulino: quando a imagem vira corpo. *In: Revista Continente*, n. 234, jun. 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino>. Acesso em: 03 set. 2022.

RAGO, Margareth. Feminizar é preciso: por uma cultura filógina. **Revista São Paulo em perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 3, 2001.

RATTS, Alex; RIOS, Flávia. A Perspectiva Interseccional de Lélia Gonzalez. *In: MAGALHAES, Ana Flávia; CHALHOUB, Sidney (org.). Pensadores negros: pensadoras negras*. Cruz das Almas: EDUFRB. Belo Horizonte: Fino Traço, 2016. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/325781045\\_A\\_perspectiva\\_interseccional\\_de\\_Lelia\\_Gonzalez](https://www.researchgate.net/publication/325781045_A_perspectiva_interseccional_de_Lelia_Gonzalez). Acesso em: 24 set. 2022.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIGUETTO, Ana Luiza. Jogo perigoso: aumentar as ideias no coração dos alegres, por Ana Luiza Riguetto. **Revista Escamandro: poesia, tradução e crítica**, 2020. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2020/01/22/xanto-jogo-perigoso-aumentar-as-ideias-no-coracao-dos-alegres-por-ana-luiza-riguetto/>. Acesso em: 20 set. 2022.

RODRIGUES, Felipe Fanuel Xavier. O contexto religioso na literatura de Maya Angelou e Mãe Beata de Yemonjá. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC CENTRO, CENTROS – ÉTICA, ESTÉTICA*, 12., 2011, Curitiba. **Anais...** [Curitiba: ABRALIC, 2011]. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0862-1.pdf>. Acesso em: 18 set. 2022.

SANTIAGO, Silviano. **35 ensaios de Silviano Santiago**. Ítalo Moriconi (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTOS, Thadeu Rabelo Cecílio. Usos da voz na poesia brasileira: incursões no projeto Subcena. 2021. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/53260/53260.PDF>. Acesso em: 11 out. 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto: Triste visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCRAMIM, Susana. Protesta social y poesía. Brasil 2013-2018: Onde no mundo. *Onde estão as bombas*. **Revista Caravelle**, Crises en vers, n. 117, 2021. Disponível em: <https://journals.openedition.org/caravelle/11398?lang=pt>. Acesso em: 19 out. 2022.

SILVA Eduarda Rocha Góis da; SILVA Susana Souto. Angélica Freitas, leitora de Susana Thénon. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 15., 2016, Rio de Janeiro. **Anais...** [Rio de Janeiro: ABRALIC, 2016]. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491524737.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491524737.pdf). Acesso em: 09 nov. 2022.

SILVEIRA, Gustavo. Violáceo, vermelho-sangue, (sobre *O martelo*, de Adelaide Ivánova). **Revista Escamandro: poesia, tradução e crítica**, 2017. Disponível em: <https://escamandro.com/2017/08/03/xanto-violaceo-vermelho-sangue-sobre-o-martelo-de-adelaide-ivanova-por-gustavo-silveira/>. Acesso em: 17 jun. 2022.

SIMAS, Luiz Antonio Simas. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2020.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STIGGER, Verônica. Útero errante. **Revista Palavra**, n. 6, 2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/21559660/%C3%9Atero\\_errante](https://www.academia.edu/21559660/%C3%9Atero_errante). Acesso em: 09 ago. 2022.

SÜSSEKIND, Flora. A arte da conversação. In: SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada**: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: 7Letras, 1995.

TAVARES, Gonçalo M. **O livro da dança**. Florianópolis: Editora da casa, 2008.

TORRES, Valeska. **O coice da égua**. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2019.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos**: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina. São Paulo: Intermeios, 2015.

VIEIRA, Antônio. **Obra completa Padre António Vieira**. [S.l.]: Círculo de Leitores, 2013. t. 2, v. 7.

ZELIC, Helena. Em defesa da vida: uma leitura de Necrobrasília, de Tatiana Pequeno. **Mulheres que escrevem**, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://medium.com/mulheres-que-escrevem/em-defesa-da-vida-uma-leitura-de-necrobras%C3%ADlia-de-tatiana-pequeno-ee596e89dabe>. Acesso em: 20 out. 2022.

ZELIC, Helena. O coice da égua: um livro para enfrentar “os dias que estão”. **Revista Cult**, jul. 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/sobre-o-coice-da-egua-de-valeska-torres/>. Acesso em: 12 out. 2022.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu editora, 2018.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1985.