

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)
FACULDADE DE LETRAS

Talita Furtado Garcia

“AGRADEÇO AO ÓDIO”, CATAPULTA POÉTICA DE VALESKA TORRES

Rio de Janeiro
2022

TALITA FURTADO GARCIA

“AGRADEÇO AO ÓDIO”, CATAPULTA POÉTICA DE VALESKA TORRES

Monografia submetida como requisito para a
graduação em Licenciatura em Letras:
Português-Literaturas na Universidade Federal do
Rio de Janeiro (UFRJ)

Orientadora: Prof^a Dr^a Laíse Ribas Bastos

Rio de Janeiro
2022

CIP - Catalogação na Publicação

P992" Furtado Garcia, Talita
"agradeço ao ódio", catapulta poética de Valeska
Torres / Talita Furtado Garcia. -- Rio de Janeiro,
2022.
60 f.

Orientadora: Laise Ribas Bastos.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português -
Literaturas, 2022.

1. Raiva. 2. Ódio. 3. Poesia. 4. Valeska Torres.
I. Bastos, Laise Ribas, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Abandonando as restrições que me impedem de ser vulnerável até neste espaço pessoal, deixo o sangue, suor e pus escorrerem cada vez menos por infiltração para serem centrais no fluxo que abro agora. Comecei a trabalhar nos temas a seguir ao final de 2019, em um trabalho entregue à professora que também topou me orientar e me inscrever na matéria da Monografia em 2020.1. Neste ano, uma semana depois das aulas se iniciarem na UFRJ, a pandemia convenceu todos a se comprometerem com o distanciamento social. Enquanto as duas semanas de isolamento se estendiam cada vez mais e quando os prazos de normalidade e entregas se suspenderam, eu vivia um longo processo de autoconhecimento e transformação. De alguma forma, eu não tinha mais o dever de me comprometer monogamicamente à graduação e assim pude revirar a minha vida e focalizar minha existência enquanto corpo e não ocupação. Com muita sorte, consegui a estabilidade de um trabalho remoto e manter uma rotina de reconstrução pessoal, que envolvia pensar muito seriamente o porquê de eu ter tanta dificuldade em avançar no TCC durante esse mesmo tempo. Dois, três anos depois aqui me encontro com um trabalho diferente da minha previsão inicial e vejo o quanto ele se tornou um exorcismo dos demônios que precisei encarar para materializá-lo. Portanto, agradeço primeiramente aos nomes estudados neste trabalho, que proporcionaram o exercício que precisava fazer. Neste momento da minha vida, era essencial pensar, falar de vocês e ser catapultada em direção a meu crescimento. Deixo aqui, como o presente que os gatos deixam à soleira da porta, dissecado e preso ao papel, a minha versão do pequeno fascista que mora nas nossas subjetividades, como coloca Abigail Thorn. Aquele que, a toda hora, inventa regras, deveres e limitações que só alimentam o impulso de morte, seja do corpo, do selvagem, do prazer, da liberdade.

Quero agradecer à minha orientadora pela eterna paciência e gentileza que teve me acompanhando ao longo desse processo; aos meus pais e avós por proporcionarem as condições materiais e me privilegiarem com uma rede de apoio, que possibilitou meu crescimento com respeito ao meu tempo; ao meu irmão, amigos e namorado, que sempre acreditaram na minha capacidade e potência. Não posso deixar de estender o agradecimento ao coletivo Mulheres que Escrevem, em especial Estela Rosa e Taís Bravo, que me apresentaram grande parte das autoras e ideias discutidas neste trabalho, e cujos cursos puderam me impulsionar de vida, prazer e liberdade.

RESUMO

Este trabalho pretende estudar o livro *O coice da égua*, de Valeska Torres, publicado em 2019. Nosso objetivo é entender como o contexto de produção da obra necessariamente afeta a forma e conteúdo dos poemas, entendendo que a poesia não é uma criação exclusivamente intelectual: as condições de vida e o corpo que a geram são primordiais para a literatura. Desde os versos e referências presentes no agradecimento e epígrafe da obra, já se percebe que a poesia da autora é potencializada pela raiva. Valeska Torres dá vazão a este sentimento por meio da poesia, não à maneira de um desabafo, mas utilizando-se desta como energia de criação que dá forma, nome e beleza à luta pela sobrevivência em um contexto opressor, desenhado no poema que abre o livro. Ao mesmo tempo, ela mira para desestabilizar as hierarquias e costumes que trabalham em prol da manutenção de um sistema excludente, denunciado e retalhado em seus versos. Com o apoio teórico de autores que compreendam a questão da raiva de maneira não reducionista e seu importante papel na poesia e na luta por igualdade, como Audre Lorde, Manuel Rui, Didi Huberman, entre outros, vamos percorrendo o cenário de guerra pelo qual a linguagem se cria e se move. O caminho é desestabilizante e, sendo assim, permite à crítica ir além da matéria do poema para questionar a criação e consolidação de formas de poder institucionalizadas ao longo do tempo, como aquela de uma intelectualidade masculina branca que é a ocidental.

Palavras-chave: Raiva, Ódio, Poesia, Valeska Torres.

ABSTRACT

This paper intends to study the book of poems *O coice da égua*, by Valeska Torres. Our goal is to understand how the context of production of the work affects the form and content of its poems, in the understanding that poetry is not an exclusively intellectual creation: the life conditions and the identity of the person that create it are fundamental to its literary production. The very beginning of the book, in its the acknowledgement and epigraph, demonstrates that the author's poetry is enhanced by a feeling of anger. Valeska Torres lets anger flow through her poetry, not in the manner of venting, but using its creation energy to give form, name, and beauty to the daily struggle for survival in an oppressive political context, drawn in the poem that opens the book. At the same time, she aims to denounce, destabilize and shred the hierarchies and customs that perpetuate a system of exclusion. This paper draws from other authors who apply and value anger in their work, in particular in their struggle towards equality, such as Audre Lorde, Manuel Rui, Didi Huberman and others. In so doing, we are able to examine the framework of socio-political oppression over which language is created and developed. The path is unsettling and, as such, it allows for a literary assessment, beyond the content of Torres's poems, of the ways through which the white male western intellectuality is consolidated and perpetuated.

Key-words: Anger, Hatred, Poetry, Valeska Torres.

SUMÁRIO

1 Introdução

1.1 A potência do ódio	7
1.2 Desestabilizando a poesia	10
1.2.1 Os negativos da modernidade	10
1.2.2 Expectativa e realidade	13
1.2.3 Da estrutura ao sedimento	15

2 Espumar de raiva

2.1 É preciso ser indomável	18
2.2 Azar nos dados	22
2.3 Nós cantamos (a)o sabor do ódio	26
2.4 Repulsa: a cidade e o feminino	32

3 Deslocamentos visuais

3.1 Linguagem e corpo: poesia em movimento	36
3.2 Torcendo o espaço-tempo	39

4 Ecos do relincho

4.1 Na periferia do universo	44
4.2 Contradições reprodutivas: a escrita viva	47
4.3 “A doença da razão”	50

Nova égua	57
------------------	----

REFERÊNCIAS	59
--------------------	----

1 Introdução

1.1 A potência do ódio

Valeska Torres inicia o seu primeiro livro, *O coice da égua*, com um agradecimento em verso: “agradeço ao ódio,/ catapulta para os dias que estão.” Segundo o dicionário Aurélio, a primeira acepção de ódio é uma “paixão que impele a causar ou desejar mal a alguém; raiva, ira”. Sendo esse o senso comum, esses versos podem trazer uma cena de guerra, reforçada pela arma escolhida, a catapulta. O aposto estabelecido pelo segundo verso mostra que toda a carga negativa dessa paixão não é apenas o projétil lançado, mas todo o mecanismo. O ódio, nesse livro, é visto como uma ferramenta bélica de impulso.

Em seguida a autora cita Éle Semog, poeta de Nova Iguaçu que cresceu no subúrbio carioca, entre Vila Valqueire e Bangu. Como ativista social, ele lutou no movimento negro e contra a ditadura militar pela defesa da democracia. Publicou seus primeiros poemas nos anos 70 e sua carreira literária é construída com textos críticos e sensíveis, com forte afirmação identitária e denúncias de desigualdades sociais, entre eles o poema “Da Fábrica e da Alma”, cujos versos selecionados formam a epígrafe d’*O coice da égua*:

Não posso rezar todos os dias,
a igreja abre às sete e a fábrica às seis.
Então, senhor, perdoai-me.

Este trecho do poema, seguido do agradecimento, parece pedir absolvição da forte emoção negativa apresentada nos versos anteriores. Porém, o perdão é pedido não a partir da tradição católica de arrependimento dos pecados em busca da salvação, mas como uma conclusão lógica da situação inescapável, que explica a falta com a religião. Há apenas uma via possível entre a igreja e a fábrica, o poema continua: “mas o patrão vem primeiro, dele vem o pão”. Não há espaço para preocupação com a salvação após a morte frente à luta urgente pela sobrevivência diária.

Valeska Torres é uma mulher negra, poeta, escritora, performer e estudante de biblioteconomia na Unirio, nascida no subúrbio do Rio de Janeiro em 1996. Assim como Éle Semog, sua identidade e as denúncias das desigualdades sociais são alguns dos temas frequentes de seus poemas. Como a epígrafe e o agradecimento podem ser lidos de forma complementar, a poeta apresenta de imediato o seu ponto de vista diante dessas questões. É como se dissesse: o ódio é minha arma diante do sufoco (ou do cenário de guerra) do cotidiano.

A segunda acepção de ódio, segundo o dicionário Aurélio, é uma “aversão a pessoa, atitude, coisa, etc”. *O coice da égua* traz diversas situações e personagens aversivas e é com a raiva que o

eu-lírico sobrevive a todas elas. Não apenas isso, a instrumentalização do ódio abre a possibilidade de interrupção de desigualdades. Afinal, o objetivo último não é poder servir adequadamente ao “senhor” e ao “patrão”, mas destruir uma hierarquia violenta que há séculos condena corpos negros como os de Éle Semog e Valeska Torres à servidão. Inclusive, a escolha da poeta por não reproduzir a letra maiúscula do “Senhor”, nem o verso em que se prioriza o patrão em “Da Fábrica e da Alma”, já descarta qualquer aceite de uma dessas hierarquias no próprio poema. O perdão pedido, mais uma vez, não vale como purificação de pecados, pois a escolha deliberada é pelo uso padrão do ódio como gatilho de ação frente ao seu contexto.

Imagens de maior radicalismo, que rejeita simples adaptações de uma estrutura excludente mas acolhe a sua destruição, não são novas na poesia brasileira. Em “A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *A rosa do povo*, em 1945, frente aos cotidianos “crimes da terra”, há um desejo de:

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
Porém meu ódio é o melhor de mim.
Com ele me salvo
e dou a poucos uma esperança mínima. (p. 15)

A destruição dos crimes por meio do fogo é necessária para que se abra espaço para o nascimento de algo novo, ainda que frágil, como se lê na estrofe seguinte:

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto. (p. 15)

Na poesia contemporânea, no entanto, não há mais espaço para flores, mesmo as feias. Com Valeska Torres, o que fura o asfalto é um soco. Impulsionado pelo ódio instrumentalizado, um punho fechado se ergue como um urgente basta. Não há diálogos ou acordos com séculos de marginalização, apenas a luta para a interrupção do ciclo, pois quem retém as posições e narrativas de poder não desistirá do controle tão facilmente.

Um importante ponto para frisarmos é que a raiva, potencializada em ódio, sobre a qual tratamos aqui, não é de incentivo à destruição em termos de violência gratuita e eliminatória de corpos ou comunidades específicas. A raiva na poesia contemporânea é, sobretudo, um movimento reativo. O coice do título do livro é provocado por uma situação de sufoco ou perigo e o que ele

concretiza é o desejo de mudança. A real violência é aquela sistematizada de forma a atingir constantemente corpos e identidades marginalizadas com o verniz de naturalidade.

Portanto, é de se esperar que a reação de quem é afunilado debaixo de tantas mazelas sociais seja a raiva. Em *A linguagem dos sentimentos*, do psiquiatra estadunidense David Viscott, a raiva é definida como “sentimento de ser irritado, ofendido, ser posto de lado, molestado, importunado” (1982, p. 69). O uso do particípio em cada um desses sinônimos revela a passividade de quem necessariamente recebeu uma ação que provoca o sentimento.

Na comunicação *Eu e o outro - o invasor*, Manuel Rui, grande nome da literatura angolana, explicita exatamente como é possível usar a violência estrutural sofrida e que, não raro, nos matam como contra-ataque. Tratando da violência colonial, que visa apagar não apenas corpos, mas línguas e culturas, a arma escolhida é a escrita:

Mas agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão, desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e disparar não contra o teu texto não na intenção de o liquidar mas para exterminar dele a parte que me agride. Afinal assim identificando-me sempre eu, até posso ajudar-te à busca de uma identidade em que sejas tu quando eu te olho, em vez de seres o outro. (1985)

É preciso tomar a arma do colonizador para destruir nele o que é colonização para, só então, reelaborar todo o processo. Dessa forma, abre-se a oportunidade para o diálogo quando se redireciona o referente “outro” (ou “ele”) para o pronome “tu”. Porém, antes de destruir o que em nós é violento não é possível estabelecer essa horizontalidade.

Antes de disparar o canhão, no entanto, é necessário “desmontá-lo peça a peça, refazê-lo”. Em Manuel Rui, essa discussão leva ao conceito de *oratura*, uma literatura original que incorpora a oralidade tradicional angolana. Afinal, “eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade. Se o fizer deixo de ser eu e fico outro, aliás, como o outro quer” (1985). Uma das tecnologias da colonização é justamente o sufocamento da epistemologia e identidades locais, como forma de limpeza étnica e cultural. A simples adaptação aos códigos do dominador requer um apagamento de si. O escritor continua:

Não posso matar o meu texto [o oral] com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, descrevo para que conquiste a partir do instrumento de escrita um texto escrito meu, da minha identidade. (1985)

Portanto, é preciso desestruturar, desestabilizar e, nesse sentido, destruir a própria escrita, a própria poesia, para que se possa reelaborá-la, imprimindo no texto identidades e tradições reprimidas no processo colonizador, e não perpetuar a violência da arma do outro.

Apesar dos contextos relativamente distantes, se Manuel Rui encerra essa comunicação com “Até lá não se espantem. É quase natural que eu escreva também ódio por amor ao amor”, Valeska Torres, em *O coice da égua*, entende que o ódio é uma arma de escrita muito poderosa para ser apenas “também”. Na poesia contemporânea, não é mais possível que a esperança venha como flor. Há inovação na consciência de se usar a raiva como força propulsora ou “catapulta para os dias que estão.” Afinal, estes dias violentos apenas estão, não são: nem naturais, nem eternos. Eles devem terminar para que sejamos impulsionados para novos e melhores dias.

1.2 Desestabilizando a poesia

1.2.1 *Os negativos da modernidade*

Em termos históricos, a produção de uma literatura desconfortável e desestabilizante do *status quo* não começa apenas nos últimos anos, mas pode ser remetida às transformações da experiência moderna. Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*, investiga a obscura, desconcertante e desarmoniosa poesia que surge no século XX, em especial contraste com o que era produzido anteriormente:

Até o início do século XIX e, em parte, até depois, a poesia achava-se no âmbito de ressonância da sociedade, era esperada como um quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras, como conforto salutar também na representação do demoníaco(...). Em seguida, porém, a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia (...) e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia. (1978, p. 20)

As transformações da poesia através dos tempos necessariamente acompanham as mudanças da sociedade da qual emana. Se não há o antigo lirismo reconfortante na vida concreta (ou se não há mais razão para o poeta pregá-lo), a escrita não tem como reproduzi-lo, pois mesmo a ficção é criada a partir de um lugar de verdade: seu berço a define. Logo, a poesia passa a representar essa falta de conforto, essa desconexão, levando a ruptura com o passado a extremos tanto na forma quanto no conteúdo.

Realçando a contraposição com a suavidade da poesia europeia escrita até então, as categorias metalinguísticas possíveis de serem usadas para análise dessa nova estrutura eram negativas. Vejamos as palavras usadas acima: desconfortável, desestabilizante, obscura, desconcertante, desarmoniosa. A recorrência do prefixo des-, inclusive, revela como esses adjetivos se originaram a partir das qualidades do que podemos chamar de poesia idealizante, de acordo com

a citação acima. Friedrich faz questão de salientar que o uso dessas categorias não traz em si qualquer forma de desprezo: as “caracterizações soam como angústias, confusões, degradações, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, fantasia ardente, o escuro e o sombrio, dilaceração em opostos extremos, inclinação ao Nada.” (1978, p. 21) e é simplesmente o vocabulário disponível para descrever esta original lírica.

Isso só é possível perceber porque as categorias utilizadas anteriormente para descrever a poesia considerada digna de estudo eram necessariamente positivas. Como exemplo, Friedrich cita Goethe: “o benefício de uma poesia é ‘que ela ensina a compreender a condição do homem como desejável’ (...) e ‘eleva o indivíduo ao universalmente humano’” (1978, p. 20). A universalidade da poesia é um problema muito debatido atualmente com o recente aparecimento nos espaços acadêmicos de uma preocupação com questões identitárias. A epistemologia responsável pela estruturação dos cânones é questionada por ser centrada num ponto de vista que se denomina universal mas que é, na verdade, muito específico de uma parcela privilegiada da população.

A poesia moderna começa a revelar as fraturas de uma sociedade que se desenvolveu baseada nessa suposta universalidade a partir do momento em que escolhe representar os desvios ao invés de uma literatura homogeneizante. Ela se coloca em contraposição à satisfação burguesa e ao conservadorismo cristão, faz emergir imagens do inconsciente e não se deixa sufocar pela razão industrial. A liberdade é palavra de ordem, o que leva a experimentações radicais que podem repelir o próprio leitor:

(...) o leitor passa por uma experiência que o conduz - também ainda antes que se perceba disso - muito próximo à característica essencial de tal lírica. Sua obscuridade o fascina, na mesma medida em que o desconcerta. (...) Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral. (1978, p. 15).

A tensão não é somente apresentada no corpo do poema mas também no contraste entre uma expectativa do leitor moderno, acostumado historicamente com uma poesia convidativa e reconfortante, e o que ele encontra diante de si. É como se a forma que este aprendeu de ler poesia tivesse de ser desaprendida, abalada, destruída, para dar lugar a um outro aprendizado, para dar conta do novo.

Esta tendência pode ser rastreada desde *As flores do mal*, de Baudelaire. Aqui, o belo está necessariamente ligado à degradação e angústia de ser pego entre as contradições da modernidade que se anunciava. Assumindo o papel do *flâneur*, o poeta se encontraria em um ponto privilegiado de observação, não integrado à sociedade e podendo sentir e refletir sobre ela de fora. No entanto, a

falta de integração social neste caso parte justamente do privilégio desse ponto de vista do entediado, que anda pelas ruas da cidade sem que seu corpo seja visto como objeto de ameaças. É uma perspectiva muito diferente de quem sente as contradições da cidade como um alvo nas costas, usando do medo como instinto e moldando as suas decisões para tentar garantir a própria sobrevivência.

Trazendo a discussão para um contexto mais recente e brasileiro, João Cabral de Melo Neto faz uma dura crítica à incapacidade do poeta moderno de adaptar sua escrita “às exigências da vida moderna” e de ficar “limitado a um tipo de poema incompatível às condições da existência do leitor moderno”. Para o autor, a dificuldade proposta pela escrita dos seus contemporâneos “exige do leitor lazes e recolhimento difíceis de serem encontrados nas condições de vida moderna.” (1998, p. 98). É interessante notar essa proposta do poeta de maior empatia, que considera as condições reais de vida que a experiência moderna transformou. A liberdade de dizer sem limites deve se aliar ao “espírito de pesquisa formal” no desafio não só de dar conta da maior complexidade da realidade exterior e, conseqüentemente, interior da vida moderna (1998, p. 97), como também “corresponder às necessidades do leitor” (1998, p. 99).

Se em 1954, quando “Da função moderna da poesia” foi escrito, a análise de Cabral sobre as condições sociais do leitor brasileiro era válida, hoje vemos uma intensificação dessa situação. Com a atual tecnologia de comunicação instantânea, o trabalho pode se estender para toda a duração do dia. Adicionam-se os fenômenos do desemprego estrutural e da precarização social do trabalho. Diante deste cenário, Valeska Torres recorre a algumas estratégias em comum com o poeta canônico, como a comunicação por meio do que é concreto, a partir da experiência material compartilhada pelos corpos que vivem a contemporaneidade, que detalharemos mais adiante. Contudo isso não torna o texto necessariamente “funcional” ou acolhedor, ainda deixando o desafio e o desconforto da leitura abalar as certezas do leitor, a fim de que as expectativas deste não engulam o novo do texto de Valeska.

1.2.2 *Expectativa e realidade*

Desde a modernidade, a tensão entre expectativa do leitor e realidade do texto é um tópico muito bem aproveitado nas artes em geral. Porém, sem uma desestabilização incisiva da expectativa, o contraditório da realidade pode simplesmente passar despercebido, impondo interpretações que apenas refletem o desejo do próprio leitor. Um grande exemplo disto é o livro *A teus pés*, de 1982, de Ana Cristina Cesar, cuja contracapa, assinada por Caio Fernando de Abreu, escritor e amigo da autora, diz que “Ana C. concede ao leitor aquele delicioso prazer meio proibido de espiar a intimidade alheia pelo buraco da fechadura”.

Para explicar o contexto em que a obra se insere e que reflete a sua interpretação hegemônica, perpetuada por Abreu, recorro a Flora Sussekind. Em seu livro *Literatura e Vida Literária*, ela demonstra que a poesia brasileira dos anos 70 privilegiou uma expressão do cotidiano com certa “obsessão biográfica”. Há uma maior valorização da intimidade na escrita em decorrência não só de ser um conteúdo popular mas também da forma de distribuição: em um circuito cultural alternativo e localizado, por meio do qual o poeta pode falar diretamente ao leitor para promover e mesmo vender as suas obras produzidas independentemente. Reconhecendo as referências locais e pessoais do texto, o leitor passa a ver o próprio cotidiano no que lê e se aproxima do autor como um cúmplice de confissões caseiras, diários ou anotações rápidas (1985, pp. 67-74).

Surge neste cenário Ana Cristina Cesar, que utiliza os formatos de anotações, cartas e diário confessional para desestabilizar a intimidade estruturada na ficção, porque esta é, na realidade, impossível. A cumplicidade do leitor com as confissões do autor não passa de uma construção com limites muito bem definidos, que são os do texto em si. Em um de seus escritos mais famosos, “Arpejos”, que se inicia com a famosa frase “Acordei com coceira no hímen”, a poeta já impõe uma barreira de atravessamento. O leitor pode procurar conhecer profundamente as pessoas que escrevem os livros que ele lê, mas entre eles sempre haverá um entrave, uma via não aberta. E é isto que incomoda a autora, orienta a sua proposta estética e com o que ela brinca.

Em 1983, em seu depoimento ao curso Literatura de Mulheres no Brasil, Cesar argumenta que a subjetividade pessoal, ou ainda, a “Verdade”, simplesmente não pode ser comunicada pela escrita: “Todo texto desejaria não ser texto” (p. 303), ela diz e afirma que só pode trabalhar com esse escancaramento do desejo: “Quando se fala de um amor, de uma paixão, você deseja ter acesso a isso. É como se o meu texto estivesse (...) puxando até o limite esse desejo do leitor” (p. 296). Há o desejo do texto e há o desejo do leitor, entre eles uma barreira. Ambos só podem permanecer neste estado de separação pois o encontro, a revelação nunca se dá. Daí a opção da poeta pela literatura, pelo “olhar estetizante”:

Aqui não é um diário mesmo, de verdade, não é meu diário. Aqui é fingido, inventado, certo? Não são fatos da minha vida. É uma construção. (...) Se você vai ler esse diário fingido, você não encontra intimidade aí. Escapa... Então, exatamente o que é colocado como uma crítica é, na verdade, a intenção do texto. (p. 295-6).

Mesmo com uma comunicação pública que, em suas palavras, desmonta o entendimento de *A teus pés* como um livro que concede revelações, Ana Cristina Cesar é descrita até hoje como uma escritora que poetiza sua intimidade. Essa percepção pode estar associada a um entendimento histórico segundo o qual a escrita ocidental de mulheres se inicia no âmbito íntimo, familiar, com os

gêneros de cartas, diários e anotações. O problema é limitar a escrita feminina a este âmbito, especialmente quando há uma proposta deliberada e pública de torção desse formato.

Portanto, para que se leia uma nova poesia é necessário se desfazer, desestruturar, destruir a cegueira alimentada pelo desejo de satisfazer as próprias expectativas para, só então, construir um outro olhar. Neste aspecto, o privilégio parece ser feminino: “Acho que talvez pelo fato histórico de a mulher ser marginal, talvez ela tenha mais ouvido para falar um outro discurso. Ela tem alguma coisa de outra para dizer, que ainda é meio esquisito. Uma outra fala.” (p. 308), diz Ana C. Porém, a fim de evitar fraturas, desconfortos e manter a aparente universalidade, é mais comum que o Outro, aquele que não se une à voz que propaga o discurso estabelecido, seja simplesmente ignorado ou encaixado em categorias superficiais, logo, não ameaçadoras à unidade do Eu.

Apesar de ocupar um espaço importante na difusão da literatura, essa categorização limitante não é absoluta. Propondo um cânone contemporâneo e entrevistando poetisas, Heloísa Buarque de Hollanda inicia sua introdução de *29 poetisas hoje* dizendo: “Já ouvi dizer que tudo começou com Ana C. A afirmação é um pouco radical, mas recorrente em quase todos os depoimentos das poetisas que a sucederam.” (p. 9). Assim mesmo sendo mal compreendida por boa parte do público leitor, o impacto e a influência da escrita de Cesar são visíveis nos textos de suas sucessoras, mesmo que não intencionalmente. Ou seja, essa linhagem de novas poetisas, como coloca Buarque, compreendeu e absorveu suas questões ou recursos, seja pela fluidez, pela intimidade, pelo projeto poético ou pelo “perfume inescapável” que a escrita de grandes poetisas deixa no ar (p. 19). Porém, acima de tudo, a nova literatura feminina contemporânea brasileira herda de suas antecessoras “a conquista de um capital inestimável: um ponto de vista próprio e irreversível e o enfrentamento sistemático do cotidiano, dos desejos e do custo de ser mulher, já bem distante do que se conhecia como linguagem e/ ou poética de mulheres.” (p. 26-7).

Esse senso comum literário é discutido por Ana Cristina Cesar durante sua comunicação. A autora aborda o que ela chama de falar feminino, entendido, em suas palavras, como algo etéreo, leve e cristalino. No entanto, a própria poeta entende que a especificidade da literatura feminina se difere radicalmente desses adjetivos:

Talvez o feminino seja alguma coisa de mais violento que isso. Talvez o feminino seja mais sangue, mais ligado à terra. Recentemente, pegando uma série de autoras mulheres, vejo que essas autoras tentam colocar esse feminino de uma maneira violenta. (p. 307)

Há algo de ameaçador e desconfortável neste falar feminino das últimas décadas que quer se colocar em posição diametralmente oposta ao senso comum. A sensibilidade poética passa a ser

expressada de forma mais desorganizada e caótica, a fim de se libertar dos limites sufocantes de rótulos tradicionais e de transpor expectativas que moldam a crítica superficial feita aos textos escritos por mulheres. Ainda assim, talvez o caótico seja aqui tratado de forma relativamente sutil, tendendo mais a provocar aflição do que ameaça. Trata-se de uma forma de ainda atrair o leitor e estabelecer comunicação, sem deixá-lo ignorar o frio na espinha deixado pela estranheza desse outro texto.

1.2.3 *Da estrutura ao sedimento*

A provocação ao leitor feita por meio de uma poesia desconfortável, inquietante ou que simplesmente não atenda às suas expectativas (por mais que ele tente imprimi-las no texto) pode deixar um gosto amargo na boca. Natasha Félix, jovem poeta contemporânea de Valeska Torres e autora do prefácio d’*O coice da égua*, é mestre em deixar que seus leitores levem consigo pequenas aflições. Como teorizado por Ana Cristina Cesar, ela lança mão de uma estranheza sutil para compor múltiplas imagens de opressão, luta e prazer, formando um caleidoscópio de experiências, em um conjunto complexo e contraditório como uma representação (sur)real da vida deve ser.

Seu poema “A estrutura”, do livro *Use o alicate agora*, lançado em 2018, já inicia consciente de algum incômodo: “a gengiva sensível reclama a dificuldade em/ mastigar determinados resíduos.” (p. 16). A gengiva de uma boca desacostumada com dureza no que consome pode encontrar dificuldade em absorver e engolir algo novo. Para Félix, contudo, seria importante confirmar expectativas de alguma forma, pois, o poema continua, “as pessoas precisam se agarrar em objetos fixos/ não tem problema nenhum nisso.” (p. 16). Esses, no entanto, não são as fixações de quem cobre o texto novo com expectativas preconcebidas, mas aquelas que garantem a estabilidade requerida para viver. O poema segue:

sobrevivência pede uma casa
eu não tenho uma casa
sobrevivência pede quite suas dívidas
eu não quito minhas dívidas
sobrevivência pede pernas
eu não tenho pernas (p. 16)

A estabilidade, representada pela casa, quitação de dívidas e pernas não é garantida para o sujeito poético. A curta gradação desses elementos adquire um tom dramático ao final, amputando até o imaginado corpo dessa voz. Como a sobrevivência se dará nessas condições?

Esse dilema é precedido no poema por uma informação importante: “lembrete/ o que não é estrutura é sedimento”(p. 16). A voz lírica aqui aponta que existe uma estrutura na qual as pessoas

precisam se apoiar para garantir sua sobrevivência. Ela própria, no entanto, não tem os requisitos necessários, está isolada desse sistema; só lhe resta sedimento. Esse não representa os objetos fixos nos quais as pessoas podem se agarrar, mas o incômodo na gengiva. Dessa forma, talvez o próprio poema seja o resíduo que aflige a sensibilidade do leitor, que se pergunta como ela poderá sobreviver dessa forma.

Assim, o desconforto, como o amargor na boca, não pode ser ignorado. O leitor é deixado com uma questão sem resposta. No poema de Éle Semog citado acima, ainda há uma escolha da voz lírica pela própria sobrevivência. Aqui só há um dilema insolúvel. A voz pode reclamar, mas não muito:

j. me olha demorado e me diz cigarra
ele me permite espernear
um pouco (p.16)

Até porque não lhe resta nem as pernas com as quais contar. Uma saída não é nem discutida, não é uma possibilidade. Resta apenas o incômodo para quem foi afetado.

Mais adiante, no mesmo livro, Natasha Félix apresenta uma possível saída com a sequência “4 poemas para o senhor hercovich”, que se inicia:

serrei o dedo indicador e embrulhei em papel celofane.
o sr. hercovich receberia o pacote em 3 dias úteis.
foi o que o carteiro me confiou
enquanto eu alisava o membro fantasma
com carinho calculado. (p.45)

Temos uma imagem de automutilação logo no primeiro verso do primeiro poema. Há a escolha do verbo “serrar” dando uma visualidade maior para uma cena violenta, que é contrastada pela delicadeza do celofane. A transparência do envelope também é importante: nos três dias até a chegada, o carteiro e todos por quem o pacote passar verão o presente macabro que a voz envia.

Para nós, leitores, o contexto dessa escolha é esclarecido apenas no último poema da sequência:

não duvido.
meu silêncio mais dócil reservei aos homens
que aqui sentaram, beberam, fumaram, foderam,
e levantaram-se comigo bem ao lado.
fui bonequinha russa
menina bem portada
abria-lhes o cu e a cona
beijava as pálpebras, ninava.

entre o protocolo e a porta dos fundos.
de novo o meu silêncio mais dócil,
ria às piadas, limpava os vidros da sala.
eles amavam e partiam, amavam e partiam.
mas sou eu quem fica, então ficava.
tinha 5 dedos em cada mão
mais nada. (p.48)

Aqui podemos reconhecer uma imagem de servidão feminina em uma das formas mais completas. Há a servidão sexual, de serviços domésticos e até um papel maternal de quem cria um homem adulto como uma criança, oferece colo, limpa e nutre. Em contraste, ela também se comporta como uma menina, de acordo com o que é mais confortável e menos ameaçador. A repetição do “silêncio mais dócil” realça a passividade imposta pelo protocolo, ou seja, as regras sociais que ela cumpre à risca e que resulta, ao fim, no abandono. Para ela, só sobram os dedos de sua mão, símbolos do trabalho minucioso a que se dedicava.

Como o que lhe sobra são cinco dedos, a voz decide serrar um e enviá-lo a um senhor. É certo que lhe fará falta, no terceiro poema da sequência ela percebe que “passei a ter alguma dificuldade em amarrar os sapatos” (p.47). No entanto, seu sonho no segundo poema da sequência revela que é ao destinatário que ela quer afetar, como se o próprio tivesse a “mão esquerda enfaixada” (p.46) ao receber o dedo. Ela envia a um provável homem que amou e partiu uma parte de si, de forma calculada, para que ele receba o incômodo de quem ficou para trás no abandono sistemático.

O desconforto é necessário como denúncia e a desestabilização é necessária para que se reflita sobre o sistema de regras no qual baseamos nossas relações sociais. Com a escolha de pequenas imagens de violência, denunciando rotinas que afetam grandes populações, Natasha Félix demonstra que é preciso erodir a estrutura que perpetua a exclusão: é hora de usar o alicate. Mesmo que nos seus sonhos toda uma plateia não note a falta que carrega, como no segundo poema da sequência, aquele a quem ela direcionou seu rancor a observará com a mão enfaixada.

2 Espumar de raiva

2.1 É preciso ser indomável

Valeska Torres, por outro lado, não quer trabalhar pequenos incômodos direcionados, mas fazer ecoar seu grito. O prefácio de *O coice da égua*, de Natasha Felix, é intitulado “Tudo aquilo que faz barulho interessa”. Nele, a autora entende que o livro “repele qualquer tentativa de instauração do silêncio (...), talvez porque o poema precise mais da praça pública do que suspeitávamos” (p.8). Na orelha do livro, Letícia Brito escreve que “O poema de Valeska grita,/ é ensurdecedor estampido,/ sirene ecoando na cidade”. Essa é uma poética capaz de ocupar a visão e a audição, de atingir os corpos daqueles que passam pelas ruas a fim de mobilizar um relincho coletivo e urgente.

No megafone dos poemas, a ameaça anunciada é a do fim de um “lugar que desautoriza e desumaniza” (p. 7). Natasha continua:

nesse livro está indicado um outro caminho, movediço e espinhoso, mas o único caminho possível quando a intenção é dizer sem medo, ou melhor, ousar dizer sem medo. por essa razão, enxergo na poética da autora uma necessidade de amplificar os sons e estender as imagens ao máximo até que o incômodo gerado pela poesia não seja retórico, mas físico - sentimos a pata do bicho empurrar tudo, inclusive nós mesmos, para o mesmo chão. (p. 8)

A menção ao medo é interessante pois existem três formas instintivas de reação que este sentimento mobiliza: a fuga, o contra-ataque (em que o medo se alia à energia pulsante da raiva) e a paralisia (que mais coloca sua defesa à mercê do atacante). Portanto, o medo traz em si a possibilidade de movimento e de paralisia simultaneamente. Na poesia de Valeska, a opção escolhida é “ousar dizer sem medo” e romper o silêncio paralítico. Para além disso, dizer com um coice é provocar o movimento e a própria raiva nos atingidos. É como se Valeska pudesse se fazer ouvir em ecos de raiva amplificados através dos corpos leitores de seus versos. O coice, além de ser um contra-ataque, é catalisador de movimento.

Portanto, o incômodo causado pelos sons e as imagens poéticas precisa necessariamente ser físico. Essa é uma poesia que lida com a concretude do mundo urbano, “se anuncia como extensão do real” (p. 7) e mira nos atingir com elementos tão reconhecíveis quanto o que experienciamos ao andar pela nossa cidade. No entanto, a familiaridade do poema não garante uma experiência reconfortante, assim como andar pela cidade nem sempre é agradável. O prefácio segue:

a poeta usa absolutamente tudo à sua volta como ferramenta. somos jogados às avenidas, ruas, odores, celebridades, objetos, emojis, cortes de carne, cenas e

nomes com uma agressividade que é, sobretudo, sedutora. e, enquanto a nossa queda está em curso, nos tornamos reféns de algo inusitado, uma espécie de reformulação da beleza. (p. 8)

Nossa relação com o texto é costurada à nossa relação com esses elementos tangíveis do mundo, de forma que, na medida que o texto nos afeta, é afetada também nossa visão de mundo. A “queda” é consequência do coice que desestabiliza nossa perspectiva muitas vezes engessada pela rotina das nossas vidas e pelo conforto de nossas certezas. Derrubadas as lentes da naturalização rotineira, é possível perceber que beleza e violência coexistem, se misturam e se transformam de maneiras inusitadas.

Valeska Torres constrói a ambientação de seu primeiro livro com esses cenários de um “mundo fodido e injusto”, nas palavras de Natasha. O primeiro poema, “Indomável”, chama atenção exatamente por isso. É o único que se encontra fora da divisão com títulos, que pode ser vista no sumário, e é como se ele fornecesse o contexto de todos os poemas seguintes. Ou melhor, é um poema que mobiliza os sentidos para ambientar o leitor na paisagem bélica de onde parecem nascer todos os poemas do livro:

Eram três canhões de cimento estacionados
na via expressa
sob os cirros cinzas que cruzavam a América do Sul.

Eram barris de pólvora. Eram sapatos enlameados.
Eram as suásticas estampadas nos peitos;
a selagem da égua indomável.

Na curvatura da coluna,
mais próxima a testa ficava do chão.

Cantávamos hinos da boca do outro,
sem saber que o outro é ruína também.

Os rodos que limpavam a cidade
eram das mesmas mãos que soltavam granadas.
Batíamos continência
onde antes fora ringue de galo. (p.15)

A aliteração da primeira estrofe desliza pelos nossos ouvidos como passam as finas nuvens no céu do nosso continente. A cor escura delas é uma forma clássica de se referenciar à travessia de tempos sombrios. A segunda estrofe, então, traz o plano da terra compatível com o anúncio dos céus. As suásticas usadas em posição de destaque, com orgulho, são um forte símbolo que parece ecoar ao longo do livro. Está claro que essa guerra é coordenada por um regime nazifascista, que controla os barris de pólvora e tenta selar a égua indomável.

Tratando-se de uma referência tão clara ao fascismo na América do Sul, não podemos deixar de associar o momento de publicação deste livro com o retorno do poder político de figuras e discursos reacionários. O primeiro livro de Valeska foi publicado em 2019, primeiro ano de vigência da eleição de um dos candidatos que, em conjunto com seus aliados políticos, mais clara e frequentemente referencia ideias e símbolos nazistas em todo o mundo. Em um dos casos mais representativos, seu secretário da Cultura recitou Joseph Goebbels, ministro da propaganda do partido nazista, em vídeo oficial do ministério¹. Com um discurso emitido e reforçado a partir de altíssimas posições de poder, outros núcleos ecoam de acordo: em 2020, o número de inquéritos abertos de apologia ao nazismo cresceu 59% em comparação com a última década.²

Cientistas políticos³ analisam essa repentina onda ultraconservadora que cruza os nossos tempos como uma reação à sucessão de governos progressistas na América Latina nas últimas décadas. As elites locais, insatisfeitas com o acesso das esquerdas ao poder executivo, reagiram em ofensivas políticas cada vez mais extremistas, até a consolidação da extrema direita no cargo mais alto do poder executivo no Brasil. Tomando a perspectiva de “Indomável”, é como se essa elite entendesse que, com o avanço das políticas sociais buscando a diminuição da aguda desigualdade do nosso país, mais insubmissos ficam aqueles que se encontram nas camadas trabalhadoras e que sustentam as riquezas do topo da pirâmide. É preciso, então, reagir com maior extremismo do pólo oposto e selar a égua indomável com uma suástica de ferro em brasa.

O cavalo é um conhecido símbolo do trabalho braçal, desde que domesticado. A curvatura das costas da égua, no cenário do poema, se torna símbolo de servidão e obediência, mesmo que a imagem seja contraintuitiva: simplificando, a coluna de um cavalo é vista de lado com as duas extremidades para cima e o centro para baixo, como a curvatura de uma tigela, enquanto as costas de alguém que se curva a outrem deixa o centro para cima e as extremidades para baixo. Na terceira estrofe, o cenário violento manipula e entorta as costas e os símbolos para que reflitam obediência.

Na quinta estrofe, a equivalência de quem lança mão aos rodos e às granadas associa a faxina à morte, o que, em contextos nazifascistas, pode evocar imagens de limpezas sociais e étnicas. Parece haver também uma associação a discursos que prometem o fim da violência urbana

¹ Fonte: Reportagem d'O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/roberto-alvim-copia-discurso-do-nazista-joseph-goebbels-causa-onda-de-indignacao-24195523>. Acesso em 06/11/2021.

² Fonte: dados da Polícia Federal, recolhidos por uma reportagem d'O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/numero-de-inqueritos-abertos-pela-pf-sobre-apologia-ao-nazismo-cresce-59-em-2020-1-25145142> Acesso em 06/11/2021.

³ Fontes: Igor Fuser, *América Latina: progressismo, retrocesso e resistência*. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/sdeb/a/RkFdz3N3wps6sScfLnyqqS/?lang=pt#>>. Mauricio Mogilka, *Governos progressistas na América Latina e seus impasses em contexto neoliberal*. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/32771/1/Governos%20progressistas%20na%20Am%c3%a9rica%20Latina%20e%20seus%20impasses%20em%20contexto%20neoliberal.pdf>>. Acessos em 12/10/2022.

com o extermínio de corpos marginalizados, em especial, de pessoas negras em favelas e periferias no geral. Adicionando ao contexto de publicação d'*O coice*, no Rio de Janeiro, em 2018, um candidato a governador foi eleito com a promessa de “abate” de supostos criminosos⁴. Talvez sejam esses os hinos da quarta estrofe, que pessoas comuns podem reproduzir sem a consciência de que prometem a própria ruína, seduzidas pela resolução fácil de um problema complexo como a violência urbana.

Ao final da quinta estrofe, há uma costura do passado com o presente descrito no cenário, recurso muito utilizado pela poeta para aproximar os dois pontos e realçar suas correlações. Antes o que havia era o ringue de galo, o que pode nos trazer um aspecto de violência caótica, fora da lei, que foi substituído pela violência institucionalizada da militarização. A obediência aqui também é reforçada: soldados treinados batem continência aos líderes. A égua indomável parece ser então uma imagem de liberdade selvagem cada vez mais sufocada por esse ambiente. No entanto, nos poemas de Valeska, é preciso ter cuidado onde se pisa:

((((((((((Campo minado))))))))))

[dentro:
um caixote virado ao avesso
donde sai um cão imundo
fede.]

]fora:
a cera empapando o cotonete
de marrom
cor de absorvente sujo dos últimos dias.]

A justiça sob os olhos deles,
seguros de que a vida,
agora extinta,
lambia a lâmina do coronel
quatro estrelas detrás,
o vidro fumê,
o estreitar das tardes, o mesmo sol abóbora
das épocas sangrentas. (p. 15-16)

Sob a luz do sol abóbora, Valeska anuncia que o tempo de seus versos é o de uma época sangrenta. Sob o olhar dos coronéis, a vida já foi extinta pela domesticação de todo potencial caótico de criação e destruição. Mas este não é um poema de desesperança: o título já revela que a égua segue indomável e, pelo nome do livro, entendemos que o tema principal é o seu revide diante

⁴ Reportagem d'O Povo. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/noticias/politica/ae/2018/11/a-policia-vai-mirar-na-cabecinha-e-fogo-afirma-wilson-witzel.html>. Acesso em 06/11/2021.

deste cenário. Deixem que acreditem que a égua foi selada: é neste momento que o coice tem maior poder de contra-ataque, afinal, as tardes que se estreitam anunciam o seu próprio fim.

As duas estrofes seguintes à entrada no campo minado parecem servir de prenúncio de elementos, temas e visualidades que encontraremos ao longo do livro. A brincadeira com os colchetes é similar a dos parênteses no sentido em que adicionam um ponto de atenção para olhar o poema como obra visual que é. Como veremos, os versos de Valeska ocupam a página de para realçar ou adicionar sentidos, além de incluir elementos que poderiam parecer estrangeiros ao espaço poético, como os emojis. Afinal, o que há dentro da poesia assimila o que há fora, os recursos do mundo externo e prático, da mesma forma que o que há na estrofe de “dentro”, é um caixote virado ao avesso. De forma similar, a sujeira do cão se mistura e reflete à do cotonete e o marrom do absorvente termina por se misturar ao sol abóbora e ao sangue.

“Indomável” inaugura o campo minado em que começaremos a pisar com o avanço da leitura. A repetição dos parênteses no verso chama atenção pelo exagero e o aspecto visual remete às comunicações digitais. Ao final do livro, na última página, vemos a mesma repetição de parênteses sem as duas palavras no meio. Estouraram todos os poemas-bomba. Podemos fechar o livro com um sentimento de que sobrevivemos ao campo minado. Ou, mais provavelmente, não. Então podemos nos reconstruir sobre os destroços de nossas expectativas e certezas, em um ato de resistência e rebeldia às forças que desejam extinguir a vida e seu potencial de transformação.

2.2 Azar nos dados

Mesmo em meio a um panorama de destruição, a vida encontra maneiras de resistir e se perpetuar. É fato, no entanto, que cada falta de oportunidade e cada ato de opressão ou violência deixam marcas em quem sofre essas situações. Saber transformar essas marcas em impulso de vida pode ser a saída. Audre Lorde, em seu “Os usos da raiva: as mulheres reagem ao racismo”, compreende a utilidade da raiva como energia reativa:

Toda mulher tem um arsenal de raiva bem abastecido que pode ser muito útil contra as opressões, pessoais e institucionais, que são a origem dessa raiva. Usada com precisão, ela pode se tornar uma poderosa fonte de energia a serviço do progresso e da mudança. E quando falo de mudança não me refiro a uma simples troca de papéis ou a uma redução temporária das tensões, nem à habilidade de sorrir ou se sentir bem. Estou falando de uma alteração radical na base dos pressupostos sobre os quais nossas vidas são construídas. (2019, p. 161)

Dessa forma, a raiva é uma importante energia impulsora pois tem potencial para promover uma mudança profunda, necessária para desestabilizar problemas estruturais, como o racismo e o machismo. Se existe toda uma organização social, política e cultural que sistematiza a exclusão de

pessoas específicas, a solução real e final não pode ser o disfarce ou o remendo dos sintomas, mas a intervenção direta nas bases que sustentam a manutenção dessa realidade.

Contudo, é muito frequente que essa valorização da raiva seja entendida como o requerimento de uma espécie de “passe livre” para o uso da violência por pessoas marginalizadas. A ironia é que, em termos de análise de processos policiais e judiciais, o passe livre da violência já é dado ao Estado, por meio da militarização da polícia, ou mesmo a indivíduos que estão inseridos em postos de poder. Frantz Fanon, em seu *Pele negra, máscaras brancas*, já diagnosticou a tendência social de acumular tensões, que precisam ser liberadas de forma controlada a fim de manter as estruturas de poder. Com olhar direcionado às colônias latino-americanas, ele diz:

Em toda sociedade, em toda coletividade, existe, deve existir um canal, uma porta de saída, através do qual as energias acumuladas, sob forma de agressividade, possam ser liberadas. (...) todos os jornais ilustrados tendem a um verdadeiro desafogo da agressividade coletiva. São jornais escritos pelos brancos, destinados às crianças brancas. Ora, o drama está justamente aí. Nas Antilhas - e podemos pensar que a situação é análoga nas outras colônias - os mesmos periódicos ilustrados são devorados pelos jovens nativos. E o Lobo, o Diabo, o Gênio do Mal, o Mal, o Selvagem, são sempre representados por um preto ou um índio, e como sempre há identificação com o vencedor, o menino preto torna-se explorador, aventureiro, missionário ‘que corre o risco de ser devorado pelos pretos malvados’, tão facilmente quanto o menino branco. (p. 130-131)

Assim, a violência do Estado (e daqueles que têm permissão de serem identificados como heróis, por estarem em posição de poder) é justificada pois é destinada ao bode expiatório pré-estabelecido culturalmente desde a nossa infância. Para trazer exemplos concretos, podemos citar os estudos que avaliam a violência policial e quem são seus alvos. O Rio de Janeiro foi o estado com a polícia mais mortal em 2020, sendo que 86% dos mortos são negros, apesar desse grupo representar apenas 51,7% da população⁵. Diante dessa realidade, a discussão nos mais altos cargos políticos, ao invés de se concentrar em como encerrar a óbvia perseguição policial a negros no Brasil, tem se voltado para a defesa da excludente de ilicitude⁶. Ou ainda, em outro recorte, o passe livre da violência é fornecido a quem tem o conforto de praticar o feminicídio dentro de casa⁷

⁵ Fonte: Reportagem do G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/12/14/estudo-diz-que-86percent-dos-mortos-em-aco-es-policiais-no-rj-sao-negros-apesar-de-grupo-representar-517percent-da-populacao.ghtml>. Acesso em 16/12/2021.

⁶ Fontes: Reportagem da CNN. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/bolsonaro-defende-excludente-de-ilicitude-para-policiais/>. Reportagem do G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/02/04/projeto-de-lei-que-da-passe-livre-a-pm-gcm-agente-penitenciario-e-militares-vai-a-sancao-de-doria.ghtml>. Acesso em 22/01/2022.

⁷ Fonte: “Dossiê aponta que a maioria das vítimas de feminicídio no Rio morrem em casa” Reportagem da CNN. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/dossie-aponta-que-a-maioria-das-vitimas-de-femicidio-no-rio-morrem-em-casa/>. Acesso em 16/12/2021. Ver também: “Casos de feminicídio aumentaram 73% em cinco anos no RJ”. Disponível em:

ou de aproveitar o direito de responder pelos seus crimes em liberdade para ir até às últimas consequências⁸. Casos como esses, infelizmente, revelam-se a regra e não a exceção. Estão inseridos e amparados pela manutenção de privilégios e do próprio direito ao ódio a certos corpos. Azar destes que nasceram com o alvo pintado nas costas.

Evidentemente, os fatos e dados citados acima, com suas respectivas fontes indicadas, têm como fim dar um apelo racional à argumentação, de forma a justificar a raiva que se sente ao perceber que se nasceu com um alvo nas costas. Por outro lado, é fato que quem é alvo não precisa se informar sobre as estatísticas para sabê-lo. Esse entendimento é adquirido ao longo do tempo, pela experiência das situações cotidianas, que são repetitivas o suficiente para não se deixar esquecer, mas sim crescer em si o senso de perigo e alerta, além da raiva. É um conhecimento adquirido pela vivência do corpo e é esta mira que Valeska Torres usa para afetar seus leitores. Poemas como “Corações de alcachofra”, “O cupim comeu minha sorte”, “Carne de sol”, “Carne moída”, “Mijada” e “De xereca para xereca” entregam-nos não apenas cenas mas experiências reconhecíveis pelo corpo coletivo daqueles que sabem que ao viver apostam em um jogo de azar.

A segunda parte do “Manifesto de ódio aos colhões” ilustra bem a forma como o corpo experiencia o estresse do perigo constante e o amargor de saber que a causa é externa e além do controle individual:

transito à espreita
meu pescoço todo inchado tenho ínguas
os médicos disseram que é por me estressar demais
amargurada penso em estrangular colhões afora
arrancar-lhes a alma, o sêmen, as bolas
pendurar
como o pêndulo que rasga o que já foi tirado de mim por marra ou azar
por não ter colhões nem sei trincar os dentes da marra sobram
apenas o guincho que emito
do azar
o sangue que jorro
seja pelas pernas ou pelos murros que os colhões montam guarda
a mando dos colhões a morte é ofertada por
Maria, Benedita, Andreia, Marielle
todas ditas malditas! (pp. 81-2)

Diante da sensação de impotência de controlar o próprio destino, construído “a mando dos colhões”, o que resta à voz poética é fantasiar com a destruição literal do sexo e da reprodução do

<<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/07/04/casos-de-feminicidio-aumentaram-73percent-em-cinco-anos-no-rj.ghml>>. Acesso em 01/11/2022.

⁸ Fonte: “Preso por violência doméstica, homem mata ex a facadas um dia após receber direito de responder em liberdade em Estrela” Reportagem do G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2021/10/03/preso-por-violencia-domestica-homem-mata-ex-a-facadas-um-dia-apos-receber-direito-de-responder-em-liberdade-em-estrela.ghml>. Acesso em 16/12/2021.

poder de um sobre o outro. Já que este poder não é apenas simbólico, é de se compreender que a expressão do desejo da destituição dele também não seja. E antes que nos percamos em simples fantasias, a voz traz referências concretas a nomes de pessoas ou lugares reais e a fatos, também vistos em “De xereca para xereca” ou “Carne moída”. Não nos deixemos enganar que o espaço criado por Valeska é apenas fictício: suas garras se ficam firmes como raízes na realidade do nosso país.

Como visto no poema acima, n’*O coice* o azar é tratado de maneira irônica, pois é comum que situações de violência sejam tratadas como obra do destino ou da aleatoriedade, quando são determinadas “a mando dos colhões”, ou seja, de homens em posição de poder, “de preferência os/ rosados” (p. 81). Uma ferramenta da manutenção desse sistema é justamente fazer crer que a estrutura violenta se sobrepõe àqueles que a perpetuam, para que culpa alguma recaia sobre eles. O poema com o sugestivo título “O cupim comeu minha sorte” realça o absurdo dessa concepção, aliado ao sentimento de injustiça daqueles que perdem a vida como em um jogo de dados viciados:

traçante
um furo na bermuda do meu cunhado
no jacarezinho
é bala halls perdida na goela
a míngua inchada depois do 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 (p.33)

No início do poema, a ambiguidade da causa do furo pode levar a uma tensão que parece ser realçada pelo movimento dos versos se afastando do alinhamento original. É como se a voz se perdesse na construção de um espaço conhecidamente violento mas afastando-o do fato em si, aqui já esperado pelo leitor – o verso da bala halls parece até debochar da nossa expectativa. Até que somos trazidos ao sintoma concreto, deixado na pele, do que passou, mas a causa do inchaço ainda é ambígua. Nesse ponto a voz se entende vítima do cupim e do azar. Se aquele é o causador deste, é certo que se queira eliminá-lo. Então somos levados a um novo deslocamento para a comparação que sela os campos semânticos da metáfora: “pernilongo é cadáver”. As imagens de violência

contra humanos e contra insetos colocam ambos no mesmo patamar, a facilidade de se esmagar um e outro é a mesma. A indiferença ao redor, também.

A partir disso, o “passar inseticida de porta em porta” se parece muito com as operações policiais que levam a violência para dentro das casas dos moradores de periferias e os assassinam deliberadamente ou pelas balas perdidas no conflito. Podemos aqui lembrar o Massacre do Jacarezinho, operação da Polícia Civil em maio de 2021. A mais letal chacina da cidade deixou ao menos 28 pessoas mortas⁹. A falta de sorte é coletiva nas favelas do Rio de Janeiro. Os versos finais de “O cupim comeu minha sorte” são uma desconstrução da conhecida música, com uma rejeição ao lúdico e reduzindo a uma pergunta essencial, com uma resposta direta e concreta, sem mais haver espaço para metáforas. Mas a ambiguidade persiste: quem segura a pistola? Para onde ela aponta? Se a poeta toma essa posse, ela apontará para as regras do jogo maldito que cancela sua possibilidade de sorte. E, derrubando o alinhamento da coluna que o sustenta, assiste tudo desmoronar, pois a mudança radical requer a destruição do que está posto.

2.3 Nós cantamos (a) o sabor do ódio

Diante da clareza de estarem condenadas ao azar naturalizado, a suposição de que a raiva, principalmente de mulheres negras, é um requisito de uso livre da violência é uma manipulação para reforçar ideias preconceituosas como a de falta de controle, razão e civilidade. Há também uma tentativa de instalar o pânico de que os movimentos progressistas de direitos às minorias são destruidores da gloriosa moral ocidental, quando a preocupação de quem propaga esse tipo de discurso parece ser a destruição desses movimentos e não das injustiças dessa moral. Audre Lorde é bastante consciente dessa ironia:

Pois não é a raiva de mulheres negras que goteja sobre este planeta como um líquido doentio. Não é a minha raiva que lança foguetes, que gasta cerca de sessenta milhões de dólares por segundo em mísseis e outros agentes da guerra e da morte, assassina crianças nas cidades, armazena grandes quantidades de gases tóxicos e armas químicas, sodomiza nossas filhas e nossa terra. Não é a raiva das mulheres negras que se corrompe até se transformar num poder cego e desumanizador, determinado a nos aniquilar a todos (...). (2019, p. 170).

Da mesma forma, não é a raiva de mulheres negras que produz os gritantes dados de mortalidade e violência contra mulheres e pessoas negras, mas é essa raiva que pode ser instrumentalizada para interromper a perpetuação disso.

⁹ Fonte: “‘Não vai embora, vão me matar!’: a radiografia da operação que terminou em chacina no Jacarezinho.” Reportagem do El País. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-05-13/nao-vai-embora-vo-me-matar-a-radiografia-da-operacao-que-terminou-em-chacina-no-jacarezinho.html>. Acesso em 24/01/2022.

Diante de um cenário como esse, Valeska lança a primeira parte de “Manifesto de ódio aos colhões”:

pelos colhões armam-se até os dentes sacos de entulhos motosserra e
crateras fazem trincheiras
arrombam-se cabeças de porcos a mando dos colhões onde infestam
de pulgas piolhos e coceiras a mando dos colhões a bosta é jogada a
céu aberto onde as moscas parrudas ficam zunindo cheirando um colhão
e outro nunca se sabe quando é preciso matar cachorro a grito nunca
se sabe quando será necessário armar-se com produtos bélicos fazer
gozar nunca se sabe quando é preciso fazer gozar
nessa cidade nunca se sabe de nada porque a mando dos colhões rasgam
a fachadas jugulares todos mortos na Kennedy, Maré, Parada de Lucas
a carnificina a céu aberto a mando dos colhões porque é dito que é
preciso ter para andar pela cidade
é preciso e armar-se até os dentes, atrás de trincheiras, portando
produtos bélicos ouçam bem nunca uma: xota, xereca, tetas. nunca.
nessa cidade é preciso ter colhões rosados de preferência,
de preferência os
rosados (p. 81)

É interessante notar como a voz adquire um tom descritivo ao enumerar os mandos dos colhões de maneira similar a Lorde na citação anterior. Parece que aqueles que mantêm o domínio da violência têm feito muito o que se notar. A escolha formal por uma única estrofe, com redução do uso de pontuação e com repetições, lembra um texto oral, dito quase sem fôlego e com senso de urgência, o que também nos remete ao discurso de Audre Lorde trabalhado aqui. Vemos que o privilégio dos colhões rosados garante sua exclusividade de atuação no mundo concreto. A transformação do espaço é um de seus grandes poderes, pois a partir disso é possível manipular a experiência dos corpos que ali passam. Para Valeska e Audre, as experiências criadas a mando dos colhões são de envenenamento, parasitismo, carnificina, guerra e aniquilação.

Atravessando esse mundo, a resposta da voz poética é corporal: como vimos anteriormente, a parte II do “Manifesto” descreve como o estresse e a vigilância afetam o corpo. Seu desejo é de revide a quem segura sua sorte nas mãos e pode tão facilmente transformá-la em azar. Isso se manifesta em ódio. Audre Lorde, por outro lado, faz algumas cuidadosas distinções entre a raiva das mulheres negras e o ódio a elas direcionado, entre mudança e destruição:

Esse ódio e nossa raiva são muito diferentes. O ódio é a fúria daqueles que não compartilham os nossos objetivos, e a sua finalidade é a morte e a destruição. A raiva é um sofrimento causado pelas distorções entre semelhantes, e a sua finalidade é a mudança. (2019, p 164).

Ela continua:

A raiva das mulheres pode transformar a diferença, por meio da compreensão, em poder. Pois da raiva entre semelhantes nasce a mudança, não a destruição, e o desconforto e o sentimento de perda que ela costuma causar não são fatais, mas sintomas de crescimento. (2019, p. 167).

Entendendo que a ativista aqui discursava a um grupo de mulheres sobre as tensões entre negras e brancas estadunidenses, é importante ter essa conceituação em mente pois é preciso não ter medo da raiva, tanto da própria quanto a da sua semelhante:

Mulheres que reagem ao racismo são mulheres que reagem à raiva. (...) minha raiva e o seu medo dela são refletores dos quais podemos nos valer para o crescimento, da mesma maneira que tenho me valido do aprendizado de expressar a minha raiva para crescer. (2019, p. 157).

Para Lorde, evitar a raiva é negar uma oportunidade de crescimento e de mudança, pois passa-se a aceitar apenas modelos de comportamento “já conhecidos, fatal e seguramente familiares” (2019, p. 167).

Já a poeta carioca acredita no poder destruidor de seu próprio ódio e entende que é catapulta, ou seja, força de impulso bélico. Principalmente porque não é direcionada a seu semelhante. Podemos dizer que na poesia de Valeska há um “nós” contra “eles”, ambos homogêneos. Há “eu minhas irmãs” contra “homens que cresceram sobre minha sombra”, em “Inhaca”, ou os “abutres miúdos e vesgos” contra “os meus”, mais próximos do chão, em “Corações de Alcachofra”. A razão dessa diferença teórica pode ser melhor compreendida recuperando a intensa polarização política do momento de publicação de *O coice da égua*, muito diferente do contexto da fala de Lorde em uma conferência feminista que possibilitou demarcar nuances nas discussões internas em busca de apoio mútuo e crescimento pessoal e coletivo.

No último poema citado, a polarização é marcada por uma clara verticalidade da hierarquia de poder:

corações de alcachofra em conserva de óleo
mastigados depois do jantar sobre a mesa
os pratos, talheres, os corpos usados

abutres miúdos e vesgos
rasantes
afiam suas unhas no amolador

arrancam as peles gorduras
jogam na vala atrás de minha casa
desfiguram a carne

(...)
deus não anda entre os meus
sobrevoa em helicópteros
arranha-céus
onde dorme em colchão de penas (p. 23)

Em cima, na primeira estrofe, a mesa de jantar com um prato nobre que não serviu para nutrição, foi apenas mastigado e cuspidado, usado como um corpo desfigurado por abutres sem fome. Embaixo, há a vala onde são jogados esses corpos, logo atrás de onde a voz mora. A figura divina, entendida na nossa cultura cristã como protetora e paternal, se isola em um lugar de conforto e privilégio, deixando “os meus” abandonados aos carneiros. É interessante notar o voo rasante do abutre, que desce na linha hierárquica apenas para atacar os corpos que, em seguida, serão descartados. A objetificação do corpo como um utensílio— ao lado dos pratos e talheres no último verso da primeira estrofe, desviando a expectativa do “copo”, ao mesmo tempo que o iguala— adiciona uma ambiguidade à imagem do coração de alcachofra, que de repente parece muito mais humano e sangrento.

Ao lado dessas cenas de horror, a radicalidade de Valeska também fornece uma resposta catártica aos poemas anteriores, de forma não menos horrenda mas talvez mais saborosa. Partimos de uma cena similar à vista acima em “Três formas de matar porcos fascistas”:

Parte I – Fogo

carrego comigo rolos de papel higiênico, fósforos
que acendo
mato porcos fascistas
taco-lhes fogo sempre que posso
reviro o(s)lhos
lambo os beiços quando incinero os malditos
o bacon não como
distribuo entre entes queridos
(...)
e sugo sugo sugo sangue do cretino
abato
URRAM
ESMURRAM
URRAM
quero meter a grito
com murro
goela adentro esses porcos fascistas
a papa debaixo da língua dente a dente vingo
minha pátria querida
lalalalalala lalalalalala lalalalala lalalala lalalalalala lalalalalala lalalalalala (p. 69)

Já no título, o fogo carrega tanto a imagem negativa da destruição, da queima, quanto da transformação, da purificação e da luz. Talvez a estrada para a mudança radical realmente requeira a metamorfose química e física da matéria. Há também uma escolha visual ao se realçar o fogo na cena descrita acima. As imagens e sons têm forte apelo cinematográfico e encarnam o poema, afetando até a fonte do texto no canto ao final ou no que parece ser o urro dos porcos fascistas. Esta última sonoridade distorcida é traduzida com a concretude visual da transformação proposta pela queima, enquanto o canto se perpetua vencedor, ecoando cada vez mais longe.

Neste poema, a relação com a comida muda em comparação ao anterior. Há uma espécie de fome quando a voz poética lambe os beiços na incineração. O bacon, uma das carnes mais apreciadas do porco, é distribuído entre os seus, enquanto no poema anterior os corpos não serviam nem para alimentação, apenas para o prazer momentâneo da mastigação. O sujeito poético em si também não consome a carne, preferindo se deleitar com o sangue, que é uma escolha mais cinematográfica e realça sua monstruosidade, da mesma forma que nas cenas da destruição por fogo. A ambiguidade do verso em que a voz sugere estar revirando os próprios olhos ao revirar os olhos dos fascistas, parece imputar um prazer quase erótico no ato.

A segunda parte do poema irá se deter no tema da comida por outra perspectiva:

Parte II – Antropofagia

numa tarde nublada e sombria
restarão suas virilidades
a pica como entrada do prato
as bolas como a sobremesa
mastigamos em ode ao massacre
aos porcos
porcos fascistas
servirei na ceia bem regada
a cerveja é o mijo
antes da refeição
não passarão
de faca arrebento-lhes o patinho
bem moidinho para fazer tipo almôndegas
com macarrão
na mesa sentarão os carnívoros famintos por corpos
com prazer
maître me apresento a todos
os restos e miúdos que enfim restarão
farei numa panela um grande sopão
lalalalalalala lalalalalala lalalalala lalalala lalalalalala lalalalalala lalalalalala (p. 70)

Aqui o sujeito poético assume o papel de maître e continua a cena de massacre com um jantar antropofágico. Dos porcos sobraram as virilidades, que alguns poemas atrás pareciam ter tanto poder, agora serão consumidas pelos “carnívoros famintos por corpos” como entrada e

sobremesa, sem força ou substância para se sustentarem como prato principal. As receitas são populares: macarrão com almôndegas, cerveja e o sopão feito dos restos, para que nada se perca. Os corpos dos fascistas passam a servir de nutrição e o título desta parte nos obriga a retomar “O manifesto antropófago”, de 1928. Nele, Oswald de Andrade trata de uma arte que engole o Outro, tudo aquilo que é alheio, e usa da capacidade crítica e da cultura local para produzir. A nutrição é ofertada pelo outro sim, mas algo novo só pode ser criado depois que este é digerido criticamente e transformado.

A primeira frase do manifesto é “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” Da mesma forma, Valeska Torres une os seus em um banquete catártico para que se nutram unidos e se fortaleçam a partir da própria raiva. Contudo, a poeta não pretende uma simples reprodução do ideal antropofágico ao fazer essa referência no título de seu poema. Há sim um ritual, não de assimilação mas de purgação. O outro aqui se aproxima muito mais do invasor de Manuel Rui, na comunicação já citada *Eu e o outro*¹⁰, isto é, aquele que não pode ser tu por não se colocar em uma perspectiva horizontal de diálogo. O extermínio, portanto, é a purificação da vilania e o destrinchar dos corpos é o desmonte da arma do colonizador. Assim, a antropofagia de Valeska funciona às avessas: a força da oswaldiana é retomada por meio da fagocitose, ou desmonte, da violência institucionalizada.

É com essa energia que ela evoca a oralidade no último verso, como uma forma de ironia, de dar de ombros e também fazer ecoar um coletivo. Por meio da fonte decrescente, o canto tende a se perpetuar no infinito. Há oralidade também e nova referência factual no verso “não passarão”, que ressoa uma palavra de ordem muito compartilhada historicamente entre grupos de resistência e gritado em atos de protesto aos candidatos fascistas durante e após a eleição anterior à publicação de *O coice*. São palavras que partem de um “nós”, homogêneo pela experiência compartilhada de semelhantes que sobrevivem ao jogo de azar da vida. Aqui, a transmissão da raiva não parte de uma boca doente para um corpo saudável, mas libera, por meio do canto, a raiva inativa em si, a abraça e instrumentaliza, impulsionando o corpo coletivo à ação.

2.4 Repulsa: a cidade e o feminino

A vivência coletiva do corpo marginalizado é cheio de ameaças, desconforto, sujeira e sufocamento. Em seus poemas, Valeska Torres não propõe uma leitura tranquila: é preciso materializar essa experiência na escrita. O canto da raiva se inicia como uma expressão do desejo de comunicação e de afetar o leitor. Como visto no prefácio, Natasha Felix reconhece essa “necessidade de amplificar os sons e estender as imagens ao máximo até que o incômodo gerado

¹⁰ Ver Introdução, p. 9.

pela poesia não seja retórico mas físico” (p. 8). O desconforto é tanto semântico quanto rítmico. Na lírica do ódio e do nojo, a leitura acelera e desacelera de acordo com as formas estranhas que os versos ocupam a página, ora livres e contínuos, ora isolados e pontuais. O leitor repetidamente perde o ar e precisa dar um passo atrás na leitura, tentar novamente.

Nesse movimento viciado, entramos cada vez mais no redemoinho dos versos, tornando-nos cúmplices: “já que nada é limpo, me parece óbvio que suas mãos também estejam sujas” (p.8). Não há tempo para digestão de cada verso, cada imagem, nem espaço para a abstração. No entanto, a escrita não se limita à simples descrição dos fatos do cotidiano. Este último é o meio de acesso à subjetividade e à reflexão, que nascem de experiências compartilhadas ou acessíveis por meio da proposta potente dos versos. Dessa forma, a leitura desses poemas pode ser difícil, mas é reconhecível. No momento histórico da comunicação instantânea, as referências compartilhadas permitem que a autora cite eventos pontuais, aparentemente supérfluos ou não, na construção de seus poemas. Celebidades, casos de polícia (presentes em “De xereca para xereca”) e ataques à democracia na história recente do país (“Manifesto de ódio aos colhões”) convivem na escrita de modo turbulento e em tom de urgência, como um reflexo imediato às discussões atuais. Essas referências externas ao poema são frequentes e parecem ter o objetivo não só de centralizar o contexto real em que se vive, materializando as experiências da voz poética, como também abrir espaço para o reconhecimento daqueles que compartilham das mesmas experiências concretas.

Tomando o próprio corpo como antena na captação de elementos para sua expressão, as referências da poeta tendem a se localizar no espaço da cidade do Rio de Janeiro. Para quem os conhece, lugares como a Ceasa, o cemitério de Inhaúma, Búzios ou General Osório evocam não apenas localizações geográficas mas experiências muito distintas entre si, o que é fundamental para uma leitura mais abrangente do poema “Carne Moída”, por exemplo. Contudo, a experiência compartilhada da poesia não se limita ao espaço da cidade, mas às vivências de corpos nela marginalizados (pela raça, classe, gênero, religião...): como o galetto e a Pepsi no domingo, de “Pombo morto”; ou a da mulher que se esconde para comer em paz uma banana, fugindo da sexualização mas ainda envergonhada, em “Mijada”; ou ainda o alagamento da casa em uma cidade cujos bueiros “entopem a qualquer garoa fina” (p. 16), de “Alagada na merda”.

Na verdade, as aproximações que a poeta faz entre o corpo e o espaço da cidade são constantes e reafirmam o descuido de ambos, com especial foco no acúmulo de sujeira e na reação de nojo:

Torrando no meio fio do Ceasa,
homens armários me olham de esguelha,
sabem que ferida aberta é lugar para mosca botar ovos.

(...)

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

queijo nojo nojo nojo **nojo nojo** (p.31-32)

Nos versos acima, do poema “Carne moída”, a vulnerabilidade do corpo feminino é aproximada ao descaso com o espaço: como a sensação de abandono de uma ferida aberta, ou pelo enfraquecimento acarretado pela passagem do tempo, que afeta o corpo de mulheres ao torná-las descartáveis por não cumprir o papel de gênero de reprodução e decoração. A sujeira do corpo se aproxima do acúmulo de lixo da cidade e a reação a essa reflexão leva a uma crescente de nojo, realçada pelo recurso visual do último verso. É interessante reparar como a lista de resíduos urbanos tem um aspecto de força, sustentação ou agressividade, inclusive o esmalte pela toxicidade da sua composição química. Além disso, este último pode pertencer aos itens de lixo corporal, o que leva a mesma ambiguidade de interpretação a todo o verso e sela o paralelo com a cidade, colocando o próprio corpo também como lugar de força, sustentação e agressividade. Entre absorver e expelir cada um dos itens e de suas características, a ansiedade e a raiva do sujeito poético crescem sem pontuação.

Em “Alagada na merda”, essa aproximação é mais literal, apesar de carregar limitações:

açoitam-se jumentos e queimam-se cascos na estrada velha da pavuna
a fogueira crepitando transformando o que um dia vivo no carvão que
no outro fagulhas

descamo tenho queimaduras mais profundas que os bueiros da minha
cidade

que entopem a qualquer garoa fina
enquanto eu nunca entupo depois de uma tempestade (p.25)

O calor que castiga os cascos é um volátil agente de transformação. Há dias em que o carvão se torna uma fogueira, outro em que há apenas fagulhas. Dias de seca e dias de alagamento. A constante troca de opostos se torna preocupação rotineira. A pele descamada da voz poética indica a falta de hidratação e é levada ao extremo na queimadura para, logo em seguida, ser jogada embaixo de uma tempestade. A rápida mudança de condições requer do corpo uma resiliência que a cidade não tem. A pele como superfície também indica que o corpo tem profundidade e soluções de escape, vinda da capacidade de formular subjetividade e preferir o alagamento à seca, “porque é melhor ter muito do que viver do nada.” (p.25), termina o poema, já que uma tempestade não é capaz de a obstruir.

A associação do corpo feminino à sujeira também é um dispositivo cultural de controle. Em “Mijada”, a “mulher suja” tem vergonha de si:

a rolha explode contra a minha testa
de calcinha bege clara mijo escorre entre as minhas pernas
o líquido amarelo metálico: uma mulher suja.
nas tentativas em segredo, enfio os meus dedos entre
a goela quando eu,
enfriaria entre os lábios da minha buceta se me fosse permitido gozar,
se me fosse permitido

(...)
tenho vergonha de ser uma mulher suja e que gosta de comer bananas
pelos cantos

mastigando baixinho fazendo papa debaixo da língua
não quero que ninguém me veja
não quero que ninguém me ouça

comendo na poltrona puída do caxias x méier
nem que me perguntem por que mijo nas calças quando uma rolha
explode contra minha testa

não quero que vejam meus pelos debaixo do sovaco que raspo
todososdiastodososdias
raspo os pelos dos meus sovacos
sem nenhum rito
sem nenhuma falha
limpo os pelos feios e sujos da mulher suja que sou.

A sujeira aqui toma um aspecto erótico fundido a um moralismo, entre o medo da sexualização, do julgamento alheio e do próprio prazer. A pontuação da primeira estrofe parece marcar a forma como a voz lida com essa contradição: a vírgula do quinto verso marcando uma hesitação antes de exprimir o desejo, que só pode se materializar na sequência de pontos marcando tudo que não é dito ou feito, apenas interrompido por um dogma.

O poema mistura uma imagem sexualizante com o nojo pelos excrementos do corpo. Porém a repulsa se estende a toda natureza do corpo feminino, pois ele constantemente precisa ser escondido e controlado, sem chamar a atenção. Até mesmo em uma situação extrema de ser atingido na testa, pois ser vista é estar vulnerável. A aparência, inclusive, precisa ser domesticada todos os dias (com os caracteres juntos na última estrofe, pois não há espaço para o respiro ser confundido com o desleixo): sem rito, pois não busca a própria purificação, e sem falha, para manter em segredo o que a denuncia, já que seu julgamento foi dado: é uma mulher suja.

Contudo, se há uma escolha política a ser feita, é pela permanência na imundice, pois a limpeza n’*O coice* é constantemente aproximada à ideia de esterilidade e extermínio. Desde as mãos confiantes na extinção da vida, que seguram ambos rodos e granadas de “Indomável”, passando pela morte com cheiro de creolina do já sugestivo título “Atenção ao usar creolina pois é um

produto tóxico”, até a dedetização de “O cupim comeu minha sorte”, que denuncia a facilidade da exterminação de insetos e humanos. A ideia do corpo como um lugar sujo, que precisa ser domesticado, por si só já o aproxima a um aspecto de animalização e selvageria, tão temido pelo ideal de civilização que impera. O caos orgânico é assustador por ser imprevisível, portanto capaz de uma criatividade incontrolável.

A questão, talvez, seja entender quem tem nojo a quê. Em “Carne moída”, de quem é a reação crescente do último verso? A voz que lista o lixo em si acumulado também coleciona repulsa, afinal é ela quem está vulnerável como uma ferida aberta, cercada por homens-mosca que aproveitam para reproduzir seus próprios ideais. Como leitores, as imagens evocadas por esses poemas naturalmente causam uma reação de repulsa, mas decidimos a que vamos direcioná-la: à ferida ou ao parasitismo. A resposta dessa reflexão dirá se a poeta conseguiu nos contagiar, com suas mordidas, de raiva.

3 Deslocamentos visuais

3.1 Linguagem e corpo: poesia em movimento

É comum que o corpo seja visto em nossa cultura capitalista como um mecanismo com funções a cumprir, ou mesmo como espaço selvagem que precisa ser domesticado. Esta pressão recai especialmente sobre corpos femininos¹¹, que precisam passar por diferentes transformações de aparência para serem considerados dignos de respeito, sem poder, no entanto, escapar dos limites de um prazo de validade da juventude. O que essa perspectiva ignora é a capacidade do corpo físico, por meio de sua sensibilidade, acessar diferentes estados de percepção, de pressentimento, de analisar e reagir de forma imediata, de guardar recordações, entre outros. Todas essas experiências trazem consigo aprendizados não acessíveis pelo puro exercício lógico. O potencial ainda vai além ao ser capaz de comunicar com outros corpos com suas múltiplas linguagens, suas cores, seus movimentos, sua temperatura, entre outros.

A poesia de Valeska Torres aposta especialmente nessa poderosa capacidade de expressão: voltamos ao prefácio d'*O coice da égua*, em que Natasha Félix aponta que “a linguagem se anuncia como extensão do real, sustentada pelo desejo de comunicar-se” (p.7). Se o real é entendido como o tangível, há um ideal de comunicação por meio do concreto, de um sentir material e compartilhado pela vivência urbana comum. Essa noção parece se fortalecer mais adiante, como já citado acima: “a poeta usa absolutamente tudo à sua volta como ferramenta. somos jogados às avenidas, ruas, odores, celebridades, objetos, emojis, cortes de carne, cenas e nomes (...)”¹² (p. 8). Como meio experienciador e comunicador, o corpo tem um lugar central nessa confusão de imagens, sons, cheiros, gostos e texturas. Sendo assim, a distinção entre linguagem e assunto é dissipada.

O cenário urbano, centrado no subúrbio do Rio de Janeiro, é o que a autora leva para a performance poética. Valeska Torres traz vida e corpo para seus versos em espaços de competição, como o Slam das Minas RJ, e em vídeos divulgados pelo Youtube. Em seu canal, a poeta não se limita à leitura de seus textos, mas investe em uma montagem audiovisual significativa. Em *Atenção ao usar a creolina pois é um produto tóxico*¹³, por exemplo, as luzes amarelas dos postes da avenida conversam com o brilho nos óculos escuros e nas roupas pretas como a noite que envolve

¹¹ Importante notar que o corpo feminino é aqui compreendido como aquele que se aproxima, querendo ou não, dos signos sociais de feminilidade dentro da perspectiva binária que impera atualmente. Os diversos depoimentos de mulheres transgênero que revelam uma pressão ainda maior de se encaixar em uma estética ideal reforçam o ponto aqui colocado. A título de exemplificação: <<https://queer.ig.com.br/2022-09-26/pressao-estetica-pessoas-trans.html>>. Acesso em 18 de outubro 2022.

¹² Minúsculas mantidas do texto original de Natasha Felix.

¹³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sHO3cklYgJM>>. Acesso em: 08 de julho 2022.

todo o cenário. Ao fundo, o letreiro vermelho neon, que diz Serviços Funerários, empatiza com o fogo, agente de transformação, que a performer evoca ao declamar.

Também presente no livro d'*O coice*, não é possível acompanhar as palavras da *performer* lendo o poema pelas páginas. Até porque isso não é um recital, é uma performance. Na boca de Valeska o poema cintila, evocando o potencial caótico da combustão: palavras somem e aparecem, inversões de versos e sintagmas são frequentes porém ainda se mostram inesperadas. Os olhos se perdem ao focar no poema em seu estado imóvel de impressão. Ao voltar para a tela, encontram o calor do escapamento dos carros em uma noite carioca, ao som do crepitar de palavras com *r* tepe e o chiado típico do sotaque característico.

No entanto, a versão impressa também não parece matéria estável, muito menos rígida. Os versos do corpo do poema pulam por todo o espaço das páginas, evocam vozes anônimas ao estilo de roteiro, apostam em um título tirado de uma embalagem comercial e na praticidade do uso de emojis para realçar o verso “em chamás”. Os olhos do leitor não conseguem se apoiar em linearidades ao mesmo tempo que são estimulados a todo momento enquanto a língua tropeça na leitura.

A poeta ocupa e evoca espaços: seja pela passarela do trem, ao som do samba provindo de um bar na Penha, seja alternando entre a avenida à luz do dia ou de postes e faróis dos veículos que aceleram indiferentes. Seja transitando pelo poema, teatro, embalagem comercial ou pelo teclado de emojis. A voz que declama é mais uma concorrente nessa confusão de estímulos que casa tão bem com a sua poética. Nesta intensa movimentação, podemos reconhecer uma raiz de griotização. A oralidade já presente n'*O coice* aliada à experiência proposta pela performance espelham o ideal de Manuel Rui de reforçar a sua identidade por meio da literatura. Não há melhor maneira de se reafirmar do que valorizar o próprio corpo como ponto de absorção de experiências, formulação de subjetividade e expressão comunicativa.

Para inventar um outro texto— que reconstrua sua identidade desconstruindo a arma estéril do colonizador, ou o “mutismo sobre a folha branca” de Rui— é necessário cultivar o potencial caótico da criação orgânica, viva. Os *griots* tradicionais construíam a oralidade por meio dos elementos do espaço, árvores, rios, do ritual, da dança, da companhia e contato com seus ouvintes, do som, do gesto. A presença do corpo e o seu movimento em meio à matéria presente do ambiente também são muito significativos nas performances de poesia contemporânea.

No vídeo de *Indomável*¹⁴, cujo poema escrito já foi discutido anteriormente, a figura da poeta realça, enfatiza e cria novos paralelos entre versos com uma repetição que supera o espaço bidimensional da página. A placa de trânsito da Avenida Brasil, que abre o vídeo, indica o número

¹⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=au7dPniBFdo>>. Acesso em: 08 de julho 2022.

da saída a seguir e abaixo um retorno a São Paulo. Vestida das cores do asfalto e dos prédios ao redor, desde as sandálias até o brilho na testa, Valeska anda em direção à câmera declamando com todo o corpo. Apesar do figurino camuflado e da competição de sons, sua voz se projeta acima dos pneus acelerados e seus braços sublinham versos em movimentos que se repetem. Quando o verso dos “cirros cinzas que cruzavam a América do Sul” evoca o mesmo gesto de lançamento de “eram das mesmas mãos que soltavam as granadas”, o que se abre é uma nova janela de interpretação, de efeito e causa, que aperta ainda mais os pontos do poema e intensifica a sobreposição de imagens.

De forma similar, as mãos giram entre si em “dentro/ um caixote virado ao avesso”, novamente em “onde sai um cão imundo” e por último, mais afastado, em “fora”, após desviar o rosto do fedor do cão. A circularidade proposta realça a equivalência do “dentro” e “fora”, como a da sujeira do cão e do absorvente, como a própria imagem do caixote virado ao avesso. No livro essa conexão é marcada pelo uso dos colchetes, outro recurso visual, que também induz uma certa continuidade. Semelhantemente, isso é marcado no vídeo, como quando a mão se aproxima do chão na reverência do “mais próximo a testa ficava do chão” e de lá cata o “hino da boca do outro”, com efeito consequente de enfatizar a origem do citado no segundo verso. Neste forte poema, que evoca o paralelo de violência entre o passado e o futuro, a saída e o retorno da Avenida Brasil estão juntos na mesma placa, presos pela própria continuidade.

Mais recentemente, no vídeo de 2021, *Pombo morto*¹⁵, a performer se mistura ao cenário não pelo figurino camuflado mas justamente pelo destaque de cores, sons e movimentos. É iniciado com uma montagem de áudio, com um trecho da Canção da Criança, de Francisco Alves, seguido de uma risada e de um recorte do que parece ser uma rádio novela. Enquanto ouvimos, as cores dos grafites, cortes de câmera para diferentes cenários e posições da poeta convulsionam a tela. Quando o poema se inicia em *voice-over*, a coreografia começa. O ritmo do corpo, dos versos e do beat são tão sincronizados quanto são díspares, num movimento pulsante. Então, Valeska toma na mão a câmera para declamar sobre a própria voz, que continua tocando, e a nossa sensação de ansiedade acompanha o verso que reafirma o desespero. Ao final, ela corre pelas escadas abaixo, se aproximando e afastando da câmera, para finalmente parar e sair da tela nos olhando, deixando que lidemos com a angústia da aceleração interrompida bruscamente ao bater de cara com o fim do vídeo.

Conectando a inspiração de uma tradição ancestral a anseios atuais, essa profusão de estímulos proporcionada pelos versos e performances de Valeska Torres apela para um novo público que surge na contemporaneidade. A visualidade, a materialidade e a rejeição do lirismo, recorrendo a versos diretos e brutos, atraem um leitor imediatista e dialogam por meio da experiência e

¹⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2A794VqCY5U>>. Acesso em: 09 de julho 2022.

referências compartilhadas. O costume à velocidade da informação é absorvido pela poesia por meio de deslocamentos únicos, que desafiam uma lógica linear de tempo e espaço para se materializar na página. Isso só é compreensível pela vivência do corpo, seja para conectar à memória sensível ou para reagir aos estímulos propostos pela linguagem, quer a mente consiga processá-los ou não.

3.2 Torcendo o espaço-tempo

Por meio da forma, a poeta desvia caminhos lineares de leitura, torce expectativas, conecta pontos que parecem distantes e traça paralelos que realçam similaridades nas contradições. No já discutido “Indomável”, tanto escrito quanto performado, as ideias de dentro e fora, passado e presente são interligadas pelos temas e recursos visuais. Abrindo *O coice*, fora da estrutura de capítulos, o poema prepara o perigoso terreno da leitura. No entanto, não é um aviso de cuidado, pisar nas bombas faz parte da experiência proposta. Na última página do livro, o verso que anuncia o campo minado (p. 15) é repetido, porém sem as palavras, apenas a sinalização. Sozinhos, os parênteses parecem imitar a propagação do eco das explosões. Ou ainda, pode-se pensar até nas linhas de movimento de histórias em quadrinhos: um deslocamento catapultado pela poesia.

A visualidade é o recurso mais usado pela poeta para comunicar sua volatilidade, usando do hibridismo de gêneros textuais, caracteres, imagens poéticas e formas de preenchimento da página. As mudanças entre a expectativa construída pelo leitor e pelos próprios versos e os seus desfechos parecem questionar a linearidade, seja narrativa, seja de espaço ou tempo. Há um poema n’*O coice* que não aparece listado no sumário do livro, mas recebe o lugar de destaque da contracapa:

furo o septo
respiro
através de guelras

sou um peixe fora d’água (p.49)

Flutuando no centro da página, o poema tem bastante espaço para respirar. Só não se sabe ao certo de que forma. Na angústia de encontrar um modo, a voz poética se flagela, furando o septo entre narinas aparentemente inúteis. Contudo, essa é uma tentativa falha pois a inferência humana do primeiro verso é logo descartada. A respiração é apenas conquistada assumindo uma forma emergencial: é necessário transmutar o corpo inicial, adquirir guelras, para garantir a sobrevivência possível. Por outro lado, esta pode ser a vivência escolhida para marcar sua diferenciação radical do espaço que habita. Talvez furar o septo do próprio corpo písceo seja uma escolha estética. Em todo

caso, o deslocamento do poema, do corpo e do espaço onde ele se encontra é evidente e tende a desmontar a imagem preconcebida nos primeiros dois versos. Não se poderia esperar menos de um peixe fora d'água, a expressão popular torna a metáfora imediatamente acessível.

Considerando uma geração cujo entretenimento e socialização são baseados em assistir filmes, séries e compartilhar fotos e vídeos, a visualidade também tem um papel essencial na atração de um novo público leitor. Conforme a celeridade da vida moderna, os temas, lugares, referências e imagens precisam passar pelos nossos olhos com a mesma rapidez com que notícias e conteúdos passam com o rolar do dedo na tela ou no mouse. Na poesia de Valeska Torres, as figuras da experiência suburbana no Rio de Janeiro são excessivas e justapostas em um ritmo acelerado, até sufocante. Analisemos um trecho do poema “Carne moída”:

Búzios. General Osório. Zona Sul.

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? (p.31-32).

O trecho citado segue uma ambientação inicialmente centrada no Ceasa, construída por versos curtos. Após essa sequência, a travessia do espaço é dada pelo primeiro verso acima, contrastante pela evocação de espaços turísticos sobre o que antes era um centro de distribuição. A mudança de cenário desemboca na intensa aceleração da estrofe seguinte. A confusão de imagens é intensificada pelo uso mínimo de pontuação. O imediatismo aqui chega ao cúmulo da sobreposição de sintagmas de expressões comuns, como o “dólar em alta” e a mulher “alta, magra e sexy” (estabelecendo a relação do corpo feminino idealizado com o capital) e Nossa Senhora, que é santa ao mesmo tempo que é avenida. Essa simultaneidade presente nos versos também cria pequenas imagens-narrativa, lidas como se observássemos uma charge: o menino que corre, logo após o escândalo com a bolsa da mulher, é, inevitavelmente, baleado. O adjetivo chama atenção por ser participio passado, congelado no tempo da enunciação.

Essa intensa sobreposição de imagens desafia uma lógica linear de temporalidade. A aceleração da vida contemporânea já não permite distinguir com clareza os limites do presente, do passado e do futuro, especialmente quando o que se vê é a manutenção de um mesmo ciclo. Isso é observável no poema “Dois filhos bantos”:

Miro o arco e a flecha
cai
sobre o peito daquilo que já foi um índio

que agora segura o fuzil
aponta a bala daquilo que já foi um escravo,
a 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. (p. 35).

O tempo é costurado pelos projéteis, sempre atirados do presente, mas caindo em corpos marcados por um passado violento, que estende sua influência até os dias de hoje, sem promessa de um futuro indenizador. Há uma certa confusão de direcionamento: com a repetição de “daquilo”, as causas e as consequências, as origens e seus efeitos parecem trocar constantemente de lugar, em um circuito que se alimenta de perdas, pois todos eles “já foram”, tiveram suas identidades extintas.

O poema continua:

Do nunca resta o que já foi um dia,
nós antes de nós selvagens naquilo que já foi dito nada.
E da vida que surgiu naquele dia,
nenhuma morte há de nos salvar.
E da morte que surgiu naquele dia,
nenhuma vida há de vingar. (p. 35)

Há uma constante negação, como se a própria materialização da existência fosse impedida. Assim, diante do futuro negado, só resta olhar para trás e recuperar uma memória selvagem. Nas lembranças primordiais da história do Brasil, a vida nova que surge ao abraçar as promessas de civilidade, na verdade traz extermínio e escravidão. Nenhum dos inúmeros sacrifícios consegue impedir o destino de um país colonizado. Da mesma maneira, não há vingança que pague cada um desses fins. Presas neste ciclo, as palavras vida e morte parecem se ligar a referências diferentes a cada aparição, em uma circularidade espiralar, que tem como efeito embaralhar a lógica linear e ainda avança a discussão.

Enquanto isso, o


Capataz,
saltita em passos largos,
encarando a ferida.
Não entende o banzo
dentro dos olhos
das vítimas.

Entre o corpo calibre e o punho firme,
não se intromete
pelo o que está feito daquilo que lhe foi
incumbido.

São dois filhos bantos,

Nesta última interpretação, o movimento do corpo permite exorcizar males que podem intoxicar a mente e a limpeza ganha um aspecto quase terapêutico.

Certo é que o tempo ocupa um lugar de grande poder na poesia de Valeska Torres, especialmente frente à miudeza daqueles que pousam, por um instante, imóveis diante de seu avanço. Em outro dos poemas d'*O coice*, ele ganha maior materialidade e aparece “com suas grandes mandíbulas esmigalhando a carniça caída/ feito o pombo morto entre carros na dom hélder câmara.” (p. 61). O espaço da cidade e o que o corpo ocupa, como visto, também têm destaque nessa poética, e, pela forma e costura dos temas, a poeta propõe deslocar uma interpretação que seja simplesmente pontual ao seu recorte de espaço e tempo, mesmo que use referências imediatas de acontecimentos recentes. Na verdade, para tensionar nossa perspectiva sobre uma literatura pretensamente universal, a visão de Valeska Torres pode se ampliar para além do planeta, como em “Em uma galáxia tão tão distante...”:

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 mais uma cova mais uma cova mais uma cova mais uma cova
de um vagabundo. (p. 21)

A ironia do poema se inicia a partir do primeiro verso que se abre como um livro de histórias, e a presença do emoji reforça uma dimensão lúdica. A distância do tema para o leitor é realçada pela repetição no título que soa como o início de um conto de fadas e tem como efeito afastar a veracidade do morro da desova como algo tão abstrato para aqueles que vivem isolados de sua materialidade quanto um buraco negro. Porém a realidade é que, pelo acúmulo reiterado de corpos, o verso que visualmente emula o buraco de minhoca sem saída pesa mais do que o verso que o cita diretamente. Se o alinhamento à esquerda dos versos representa a estabilidade do tecido gravitacional neste poema-galáxia tão distante, o deslocamento pode ser entendido como um peso desproporcional, que suga a atenção daqueles que se aproximam demais. Diante do perigo de um buraco negro nos sequestrar da constância de um isolamento confortável, a questão é justamente não se deixar paralisar diante da inevitável e onipotente marcha do espaço-tempo.

4 Ecos do relincho

4.1 Na periferia do universo

Como discutido no capítulo inicial do presente trabalho, a produção de uma literatura que questiona um lirismo destinado a ser reconfortante para uma elite conservadora não é nova e pode ser rastreada desde as transformações propostas pela poesia moderna do século XX. Nos estudos de então, há um aspecto racional muito valorizado, que parte de uma perspectiva conceitual sobre os afetos limitada ao rejeitado romantismo, e uma valorização da dita subjetividade pura, “inteligência que poetiza”. No entanto, esse discurso ignora que o intelecto precisa necessariamente de um corpo para existir e que a aquisição da língua depende da experiência vivida desde a infância. Essa divisão radical entre a mente, a razão, em oposição ao corpo e à sensibilidade não se mantém nos estudos atuais nem da ciência, entendida no senso comum, nem nos campos mais abstratos da literatura.

O puro operador da língua não poderia nem apreender nem comunicar a existência sem o aprendizado corpóreo. Partindo de uma perspectiva da linguística cognitiva, Lilian Ferrari afirma que “(...) a investigação da mente humana não pode ser separada do corpo, de modo que a experiência, a cognição e a realidade são concebidas a partir de uma ancoragem corporal.” (p. 21). Especialmente se tratando da organização e transmissão de conhecimento propostas pelo uso da língua, “não há realidade objetiva que a linguagem possa refletir, pelo simples fato de que não há uma realidade objetivamente dada.” (p. 21). A professora dá um exemplo mais prático:

(...) sabe-se que a gravidade existe, que o reflexo da luz em diferentes superfícies e densidades é que torna possível a existência do espectro cromático, e assim por diante. Entretanto, o acesso a partes dessa realidade é limitado por nosso ambiente ecológico e pela natureza de nossa estrutura corporal. A radiação infravermelha emitida por alguns corpos, por exemplo, é invisível ao olho humano, pois o seu comprimento de onda é maior do que o da luz que somos capazes de enxergar. Essas observações sustentam a afirmação de que a linguagem não reflete diretamente o mundo, mas antes a construção humana única da realidade (p. 21-22).

Assim, a razão, formulada por meio da língua, opera de forma dependente das informações providas e filtradas pela vivência do corpo. A experiência humana é comum em muitos pontos, o que torna possível a comunicação, mas a subjetividade é também moldada pela perspectiva específica de grupos humanos: pela cultura, religião, gênero, raça, idade, entre outros.

Dessa forma, a inteligência sempre será vinculada à experiência individual, do corpo inserido no próprio contexto, que serve de ponto de partida e meio para comunicar as ideias que lhe são específicas. Ao longo da história, o discurso de que a razão parte de uma suposta neutralidade serviu, na literatura, para o argumento da universalidade de certos textos, cujos temas e formas

seriam comuns a toda experiência humana. Assim nasce o esforço de perpetuação do cânone literário, definido como a coleção de obras e autores “social e institucionalmente considerados ‘grandes’, ‘geniais’ e perenes, comunicando valores humanos essenciais, por isso dignas de serem estudadas e transmitidas de geração em geração”, como coloca João Ferreira Duarte (2009). Ele inicia seu texto de definição do verbete explicando a origem grega da palavra “‘kanon’ que designava uma espécie de vara com funções de instrumento de medida; mais tarde o seu significado evoluiu para o de padrão ou modelo a aplicar como norma”. Logo, podemos entender a lista de clássicos que compõem o cânone como a referência “normativa e dominante num determinado contexto”, associada ao papel educativo que passou a tomar de fixação, transmissão e, conseqüentemente, de exclusão de textos seguindo a medida própria. Duarte aponta que o conceito de cânone literário se tornou um problema central nos últimos anos não só pelo conhecimento que guarda e perpetua mas pela própria estrutura institucional que lhe dá suporte.

Em contrapartida ao avanço dessa discussão, há ainda uma defesa irremediável da imobilidade dessa lista, cujos nomes não podem ser questionados. Aí o que não se quer ver é que, se só houve espaço para um tom de voz ecoar relevância ao longo da história da literatura, a qualidade do trabalho não é o primeiro critério de classificação, mas sim a adequação do escritor à medida esperada, seja de nome, língua ou corpo. Ao lançar um olhar crítico ao cânone, o que se vê em grande parte é a fala de quem historicamente sempre teve lugar na produção e leitura de textos: uma elite de homens de ascendência europeia. Estes muitas vezes se entendem como aqueles que dão voz a uma experiência humana universal, mas acabam projetando a si próprios sobre aqueles que simplesmente não têm o mesmo alcance ou visibilidade, escondendo a originalidade do que ali há. Em complemento, ainda podem partir de uma perspectiva dita neutra, como se o olhar científico, lógico e racional, que muitas vezes sustentam como a permissão de falar pelo outro, não partisse sempre de um corpo com um ponto de vista determinado. A verdade é que esse entendimento de neutralidade e universalidade é limitado a um recorte muito específico da população mundial. Como essa mesma população se mantém quase exclusiva nos postos de poder da Academia e na direção de grandes jornais e editoras em nosso país, até hoje eles procuram dar espaço aos seus iguais, ressoando a régua canônica que os espelha e recusando visibilidade para as chamadas literaturas identitárias, ou seja, periféricas ao próprio ego.

A defesa acalorada da supremacia deste juízo excludente na literatura leva a disparates como “Racionais nunca será Shakespeare”¹⁶, título de um artigo de opinião publicado na Gazeta do Povo

em 2018, em resposta à inclusão do álbum *Sobrevivendo no Inferno* em um vestibular da Unicamp. Em seu vídeo-ensaio sobre o assunto, Clara Matheus conta que:

Shakespeare era literalmente um dramaturgo marginal. O que quero dizer com isso é que ele estava literalmente na margem no rio. O teatro era uma arte tão popular que era simplesmente proibido em Londres, ele sequer era considerado arte. (...) ele ficava no rio, na margem que era de fora da cidade. (...) Era como se o teatro fosse essa sujeira que era empurrada para fora da cidade. (2018)

A ensaísta explica o anacronismo de pensar as obras shakespearianas como alta cultura, reservado à elite erudita. O público dessas peças era extremamente popular e até conhecido pela prática de jogar alimentos nas performances que não os agradava. A gramática e expressões de Shakespeare são inovadores justamente pela sua liberdade de criação em uma língua em formação e pela capacidade de navegar e se apropriar dos diferentes níveis de estratificação do inglês da época. Por outro lado, Racionais, além de ser o maior grupo de rap nacional, já é muito reconhecido e estudado nos espaços acadêmicos, inclusive por utilizar recursos literários similares aos do dramaturgo, como a ambiguidade das palavras. Portanto, mesmo desconsiderando que o público e a recepção de ambos são comparáveis até certo ponto, o trabalho com a língua já é aproximado dentro de seus devidos contextos.

Matheus completa dizendo que Racionais não deve ser valorizado por sua aproximação com Shakespeare, mas sim pelo valor e peso cultural que eles reconhecidamente já têm. Declarações como a do artigo revelam não só ignorância sobre a anacrônica valorização da obra e o seu real contexto de produção e recepção marginal como um esforço de inferiorização do outro. Buscando entender essa investida em uma situação paralela, no ensaio ficcional de Virginia Woolf, *Um teto para todos*, há um momento de surpresa e reflexão frente à raiva que escorre de quem já possui o poder:

Ainda assim parecia absurdo, pensei, folheando o jornal vespertino, que um homem com todo esse poder estivesse com raiva. Ou, ponderei, a raiva é de alguma forma o usual, o espírito auxiliar do poder? Os ricos, por exemplo, ficam bravos com frequência porque desconfiam que os pobres querem se apoderar de sua riqueza. (...) É possível que, quando o professor insistiu de forma um pouco enfática na inferioridade das mulheres, ele estivesse preocupado não com a inferioridade delas, mas com sua própria superioridade. (...) As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural (p. 52-54).

Se a raiva advém de um sentimento de ameaça, ela é extremamente visível naqueles que temem perder o próprio senso de superioridade e usam de uma posição privilegiada e uma retórica envernizada de racionalidade para propagá-la. Nessa perspectiva, a defesa da rigidez do cânone

literário serve mais para reafirmar sua supremacia em uma intenção deliberada de depreciar a potência do outro. Porém, esse medo é sintomático: reafirma o poder alheio e a fragilidade da própria posição.

4.2 Contradições reprodutivas: a escrita viva

Vencendo essa resistência, o perfil do leitor e do escritor contemporâneo tem mudado. Grupos tradicionalmente marginalizados pela literatura vêm conseguido um espaço maior na discussão acadêmica e produção cultural. Logo, as condições materiais e subjetivas para a escrita refletem as condições sociais de seus poetas, o que inclui a precarização do trabalho, como a intensificação da produção, as jornadas duplas e triplas, a instabilidade da ocupação temporária e de meio período e o desemprego estrutural. Para entender melhor a escrita contemporânea brasileira feminina e as condições da sua realização, tomamos o texto de Gloria Anzaldúa intitulado “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”. Escrito em 1980, a análise da autora chicana permanece relevante na discussão da escrita feminina periférica.

Ela começa referindo-se diretamente às suas *hermanas*, delimitando o seu público e gênero textual numa escolha pela intimidade e vulnerabilidade de se deixar ver por completo, em sua força, limitações, originalidade e contradições: “Queridas mulheres de cor, companheiras no escrever. Sento-me aqui, nua ao sol, máquina de escrever sobre as pernas, procurando imaginá-las” (p. 229). Em contraste com a nudez exposta à luz, ela descreve a invisibilidade de seus corpos-texto para o mundo dominante da alta literatura. Porém, entre iguais, a discussão pode atingir uma profundidade que ultrapassa a recorrente demanda de reafirmar a importância e potência de sua escrita nesse meio, apesar de isso não querer dizer que o ato se torna mais natural:

Não é fácil escrever esta carta. Começou como um poema, um longo poema. Tentei transformá-lo em um ensaio, mas o resultado ficou áspero, frio. Ainda não desaprendi as tolices esotéricas e pseudo-intelectualizadas que a lavagem cerebral das escolas forçou em minha escrita (p. 229).

O papel da escola na formação dessas mulheres é o de corrigir a linguagem marcada pela etnia e pela classe, afinal “nós falamos em línguas como os proscritos e os loucos” (p. 229). O ensino formal tem um papel civilizatório do indivíduo, no sentido de que molda pessoas para que se submetam ao comportamento valorizado pelo *status quo*. A consciência desse processo não torna Anzaldúa livre de sua influência, ela pergunta: “Quem nos deu permissão para praticar o ato de escrever? Por que escrever parece tão artificial para mim? Eu faço qualquer coisa para adiar este ato

– esvazio o lixo, atendo o telefone” (p. 230). Tornar-se escritora é um atrevimento à construção escolar que marca sua subjetividade e a faz temer a caneta.

A imposição desse bloqueio e o lugar de rejeição e violência a que o seu corpo parece destinado leva a explosões de revolta:

Nós anulamos, nós apagamos suas impressões de homem branco. *Quando você vier bater em nossas portas e carimbar nossas faces com ESTÚPIDA, HISTÉRICA, PUTA PASSIVA, PERVERTIDA, quando você chegar com seus ferretes e marcar PROPRIEDADE PRIVADA em nossas nádegas, nós vomitaremos de volta na sua boca a culpa, a auto-recusa e o ódio racial que você nos fez engolir à força. Não seremos mais suporte para seus medos projetados. Estamos cansadas do papel de cordeiros sacrificiais e bodes expiatórios.* (p. 231, grifo da autora)

A contradição é que a mesma tendência sufocante pode levar a escrita a tentar se adaptar ao máximo para se aproximar do poder:

Penso, sim, talvez se formos à universidade. Talvez se nos tornarmos mulheres-homens ou tão classe média quanto pudermos. Talvez se deixarmos de amar as mulheres sejamos dignas de ter alguma coisa para dizer que valha a pena. Nos convencem que devemos cultivar a arte pela arte. Reverenciarmos o touro sagrado, a forma. Colocarmos molduras e metamolduras ao redor dos escritos. Nos mantermos distantes para ganhar o cobiçado título de “escritora literária” ou “escritora profissional”. Acima de tudo, não sermos simples, diretas ou rápidas. (p. 231)

Essa é a tentação de se tornar o que a autora nomeia de *La Vendida*, aquela que se agarra aos próprios diplomas e publicações como a boia que a previne de se afogar, enquanto contribui para que outras como ela afundem na invisibilidade. A mesma tensão é vista quando a autora lista todos os motivos que a levam a escrever para logo em seguida se questionar o porquê deveria fazê-lo: “Preciso justificar o ser chicana, ser mulher? Você poderia também me pedir para tentar justificar por que estou viva?” (p. 232). A escrita leva a um labirinto de armadilhas que a cultura inscreve na subjetividade. Atravessá-lo é um exercício de eterna conscientização da própria potência.

As limitações materiais também são um importante empecilho. A autora cita Luisah Teish:

Se você não se encontra no labirinto em que (nós) estamos, é muito difícil lhe explicar as horas do dia que não possuímos. Estas horas que não possuímos são as horas que se traduzem em estratégias de sobrevivência e dinheiro. E quando uma dessas horas é tirada, isto significa não uma hora em que não conversaremos com um amigo. Para mim isto significa um pedaço de pão. (p. 231).

Gloria Anzaldúa acredita não ser possível ultrapassar os obstáculos e os perigos da vida da escritora do terceiro mundo, porém podemos atravessá-los. Primeiramente, “esqueça o quarto só

para si” (p. 233), uma clara referência a *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, que propõe que uma mulher precisa de um espaço sem interrupções e recursos financeiros para escrever. A ausência dessas condições não deve impedir a criação: “Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar” (p. 233). Essa escrita é possível pois “não é no papel que você cria, mas no seu interior, nas vísceras e nos tecidos vivos - chamo isto de *escrita orgânica*” (p. 234). Como em qualquer organismo, é no contraditório que a vida se cria e perpetua.

É preciso resistir às pressões sociais que bloqueiam essa escrita marginalizada e à perspectiva aprendida de se entender como alteridade dentro do próprio corpo:

O ato de escrever é um ato de criar alma, é alquimia. É a busca de um eu, do centro do eu, o qual nós mulheres de cor somos levadas a pensar como “outro” – o escuro, o feminino. Não começamos a escrever para reconciliar este outro dentro de nós? Nós sabíamos que éramos diferentes, separadas, exiladas do que é considerado “normal”, o branco-correto. (p.232)

Ao absorver o aspecto caótico da criação ao invés de evitá-lo, o resultado é um texto orgânico, que atua de forma surpreendente não só para os leitores como para a própria autora:

Um poema funciona para mim não quando diz o que eu quero que diga, nem quando evoca o que quero que evoque. (...) Ele funciona quando me surpreende, quando me diz algo que reprimi ou fingi não saber. O significado e valor da minha escrita é medido pela maneira como me coloco no texto e pelo nível de nudez revelada. (p. 234)

Os temas, portanto, podem circular por conhecimentos que não se limitam às vias racionais: “Escreva sobre o que mais nos liga à vida, a sensação do corpo, a imagem vista, a expansão da psique em tranquilidade(...). *Mesmo se estivermos famintas, não somos pobres de experiências*” (p. 235). A poesia inevitavelmente passa pelos experimentos do corpo e é nele que reside grande potência.

Há também o cuidado de se evitar as armadilhas impostas pela reverência ao “touro sagrado da forma” e aquelas que fazem com que nos curvemos às questões alheias. Isso não quer dizer que a geração orgânica da escrita não tenha uma preocupação com a forma, com a moldura do texto. A escolha deve passar pela identificação do meio que melhor traduz a mensagem, sendo o tato sensível necessário para a comunicação se realizar¹⁷. Anzaldúa esclarece que a escolha do gênero da

¹⁷ Aqui recordamos João Cabral, em seu “Da função moderna da poesia”, que entende a comunicação como a contraparte orgânica do ato de escrever (p. 100), sugerindo uma conexão entre autor e leitor deve passar por uma sensibilidade e empatia corporal, viva.

sua carta passou pelo processo de tentativa e erro, até chegar às perguntas certas – “Como começar novamente? Como alcançar a intimidade e imediatez que quero? De que forma? Uma carta, claro” (p. 229) – e a um objetivo suficientemente compreensível para a própria escritora, nesse processo de (auto)criação.

Ainda assim, o texto não se limita e lança mão de modelos híbridos, misturando-se ao ensaio e ao diário. O hibridismo parece ser uma característica da escrita contemporânea, principalmente de autoria feminina, que recusa os mais diversos rótulos. Essa tendência parece muito bem acompanhar o nosso mundo: a aceleração da vida borra os limites entre os gêneros, entre as mídias, corpos, espaço e tempo. De forma aparentemente contraditória, a escritora completa: “Para alcançar mais pessoas, deve-se evocar as realidades pessoais e sociais - não através da retórica, mas com sangue, pus e suor.” (p. 235). O corpo e a experiência concreta são matéria-prima da expressão e meios extremamente eficientes de comunicação pois evocam realidades práticas e reconhecíveis, não uma abstração estéril:

O perigo ao escrever é não fundir nossa experiência pessoal e visão do mundo com a realidade, com nossa vida interior, nossa história, nossa economia, nossa visão. O que nos valida como seres humanos, nos valida como escritoras. O que importa são as relações significativas, seja com nós mesmas ou com os outros. Devemos usar o que achamos importante para chegarmos à escrita. *Nenhum assunto é muito trivial*. O perigo é ser muito universal e humanitária e invocar o eterno ao custo de sacrificar o particular, o feminino e o momento histórico específico (p. 233).

O risco da escritora contemporânea que se atreve a produzir é não abrir espaço para o contraditório, para a coexistência e choque de discrepâncias, onde a vida se cria e pode transformar a si e ao seu espaço concreto e social, como propõe a poesia de Valeska Torres.

Em “Falando em línguas”, Glória Anzaldúa consegue trazer profundidade a um debate que, por uma pressão externa, pode se limitar a justificar a própria existência. Isso foi possível graças ao entendimento de que a subjetividade e a materialidade do corpo-texto podem simplesmente ser, acolhendo suas aproximações, distanciamentos e a forma como se influenciam. Assim, a sua escrita dá conta da distração, da raiva, do medo tanto de suas *hermanas* quanto daqueles de fora, sendo assim, inclusivo também com as contradições de quem as oprime e teme.

4.3 “A doença da razão”

É justamente ao se abraçar a natureza contraditória das emoções, com motivações e nuances específicas, que elas se tornam reconhecíveis em seus devidos contextos e abre-se espaço para o aprendizado com as mesmas. Ainda quando distantes, podemos nos conectar a elas pois temos também corpo e assim somos passíveis de experienciá-las; não apenas por meio da empatia e pela

compreensão das condições em que surgem como pela memória do que já sentimos ou que guardamos em algum lugar escondido de nossa própria consciência. Como leitores, acessamos não o indivíduo mas o comunicado, a partir do qual a subjetividade se abre, tanto a do texto quanto a nossa.

Aqui recorro a uma perspectiva de Didi Huberman (2016), que, como historiador da arte, foca na expressão do que se sente. Em sua conferência *Que emoção! Que emoção?*, ele decompõe a palavra para abrir uma nova interpretação:

(...) uma emoção não seria uma e-moção, quer dizer, uma moção, um movimento que consiste em nos pôr para fora (e-, ex) de nós mesmos? Mas se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos. (p.24-26)

Dessa forma, a emoção atravessa ao mesmo tempo o corpo pessoal e social. A partir do momento em que ela se faz vista, obedece a regras, com o fim de ser transmitida a outros. Isso poderia fazê-la parecer menos sincera, mas é apenas a demonstração dos limites da linguagem. O historiador cita diferenças de rituais de luto como exemplo, em que a expressão é adquirida culturalmente, não assume uma forma inata e intuitiva. Aliando o seu trabalho a uma fala de Gilles Deleuze, ele conclui:

A emoção não diz "eu": primeiro porque, em mim, o inconsciente é bem maior, bem mais profundo e mais transversal do que o meu pobre e pequeno "eu". Depois porque, ao meu redor, a sociedade, a comunidade dos homens, também é muito maior, mais profunda e mais transversal do que cada pequeno "eu" individual. Eu disse anteriormente que quem se emociona também se expõe. Expõe-se, portanto, aos outros, e todos os outros recolhem, por assim dizer —bem ou mal, conforme o caso —a emoção de cada um. (p.30)

Ele termina a conferência ressaltando que “as emoções têm um poder —ou são um poder —de transformação. Transformação da memória em desejo, do passado em futuro, ou então da tristeza em alegria” (p. 44). Daí a potência da expressão, em que a partir do pessoal se afeta o corpo coletivo.

Há uma certa diferença de perspectiva entre o recorte dessa análise de Didi-Huberman e a raiva da poesia de Valeska Torres. O historiador se interessa pela tomada da emoção, algo que possui o indivíduo mais do que ele a possui. Já a raiva tratada neste trabalho diz de alguma constância, pelo contexto social e pelo desgaste rotineiro que a alimenta. Assim, essa permanência, de alguma forma, provoca a reflexão sobre o que se sente, pois ela acompanha o passar dos dias, o

desenvolvimento da subjetividade e sua expressão. Além do sentimento de impotência diário, o desafio talvez seja a impossibilidade de compreender o que se sente por completo, pois sempre há uma grande influência do inconsciente. No entanto, se há recusa de se encarar e conscientizar a raiva (a sua e a do seu igual), perde-se sua potência de transformação, também primeiramente desconhecida.

Audre Lorde, em seu “Os usos da raiva”, avisa: “Quando damos as costas à raiva, damos as costas também ao aprendizado, declarando que vamos aceitar apenas os modelos já conhecidos, fatal e seguramente familiares.” (p. 166-7). O aprendizado promovido pela expressão e pelo contato com a raiva do outro é essencial, pois

A raiva das mulheres pode transformar a diferença, por meio da compreensão, em poder. Pois da raiva entre semelhantes nasce a mudança, não a destruição, e o desconforto e o sentimento de perda que ela costuma causar não são fatais, mas sintomas de crescimento. (p. 167)

A filósofa ainda tem uma contribuição especial em relação à culpa, tratada como debilidade ou uma proteção sofisticada da própria inércia, que é mais nociva quando se torna uma atitude defensiva que destrói a comunicação (p.165).

No entanto, a civilização ocidental tenta reprimir culturalmente a expressão da raiva, sendo permitida apenas o escape da violência institucionalizada, como comentado no item 2.2 do presente trabalho. No corpo social, a raiva é relacionada ao bárbaro, selvagem, primitivo, incivilizado, tudo o que se contrapõe ao progresso ocidental. Partindo das fotos e ilustrações de um livro de Charles Darwin (*A expressão das emoções no homem e nos animais*), Didi-Huberman demonstra o entendimento do mesmo sobre a emoção em geral:

Se a emoção é um estado primitivo, isso significa, segundo Darwin, que a encontramos principalmente nos animais (pássaros, cachorros, gatos), nas crianças, nas mulheres (sobretudo as loucas), nos velhos (sobretudo os doentes mentais ou em condição senil) e, por fim -porém sem nenhuma ilustração para esse caso-, nas "raças humanas [que têm] poucas semelhanças com os europeus". Darwin explica aqui, sem mais detalhes ou exemplos, que "os selvagens derramam lágrimas abundantes por razões extremamente fúteis [...]", à maneira das crianças pequenas, em suma. A idade da razão, a idade adulta, seria então a idade em que sabemos reprimir essa tendência primitiva de expressar as emoções: "O inglês não chora", escreve Darwin (que era inglês), "a não ser sob pressão da mais pungente dor moral." (p. 15-17)

É recorrente no campo da filosofia a referência às emoções como algo negativo e simplesmente passivo, por justamente fugir às categorias valorizadas da lógica e da razão.

Huberman vai contrapor essa visão com a potência transformadora, portanto ativa, das mesmas. Porém o que vemos ser reforçado ao longo da história ocidental é essa perspectiva hierarquizante sobre os afetos, usando-a como justificativa da inferiorização de mulheres e pessoas não-brancas.

Abigail Thorn, em uma de suas performances-ensaio em vídeo¹⁸ de 2021, cita Audre Lorde pelo livro *Zami: A new spelling of my name*, de 1982, no qual relata e recria a própria história e as suas transformações ao longo da vida, no que chama de biomitografia. Em paralelo, é colocada a filosofia de René Descartes que, em sua busca de algo sobre o qual ele poderia ter absoluta certeza, passa a duvidar da existência de tudo. Exceto, claro, da própria, envolta pela segurança de ser um alguém que duvida, portanto, pensa. “Não sei os outros, nunca saberemos sobre os outros.”, o ator do vídeo performa como filósofo francês. A partir dessa premissa, parte da filosofia ocidental é construída, o que a torna uma das questões mais básicas de qualquer curso iniciante nessa matéria.

Descartes também acreditava em sua mente como algo único e independente, tanto do mundo quanto do próprio corpo, com o qual não compartilhava nem da mesma matéria. Citando Charles Mills, há um questionamento dessa proposta no ensaio de Thorn, pois

(...) você precisa estar bastante seguro em sua vida para questionar se o mundo e outras pessoas existem. (...) se você for uma pessoa negra nos Estados Unidos como Audre Lorde era, a pergunta ‘As outras pessoas existem?’ pode parecer meio frívola, porque você está acostumado demais com a ideia de que outras pessoas controlam grande parte da sua vida. Parece estranho duvidar que o mundo existe porque você sente o atrito mental que ocorre quando é difícil para você se mover por ele. Descartes teve que se convencer de que outras pessoas eram reais, mas Audre Lorde teve que convencer as outras pessoas de que ela era.

Porém, ao ser rotineiramente tratada como um objeto, vazia de vida interior, a pessoa pode acabar questionando a própria existência. Por isso, Lorde apresenta um modelo do tópico filosófico do como ser a partir da Identidade:

Para começar, ela não é uma mente independente, como Descartes era (...). Ela não é apenas um indivíduo também. Ela é parte de uma rede de pessoas que a moldam. Os brancos que controlam a vida dela, obviamente, mas também sua família, suas amantes afetam quem ela se torna, não no sentido de que, tipo, eu era hétero e depois conversei com algumas lésbicas e virei gay. Não, mas no sentido de que havia alguma faísca. Ela viu algo que amava ou achava intrigante em outras pessoas e, com o tempo, percebeu que aquela centelha era o reconhecimento. (...) Ela não se senta sozinha em seus aposentos e aprende tudo sobre si mesma examinando sua própria mente como Descartes, ela obtém conhecimento de si mesma a partir dos outros. Pensamos, logo somos, logo existo.

¹⁸ *Identity: A Trans Coming Out Story*, 2021. Traduções citadas da legenda disponível no Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AITRzvm0Xtg>>. Acesso em 28 ago. 2022.

Assim, o pensamento isolado não é suficiente para formação do ser. Mesmo que Descartes consiga se ausentar de questões mundanas como as limitações que o próprio corpo e o mundo externo impõem, sua filosofia é diretamente fruto desse isolamento. E isolar é restringir: perde-se nessa via os cruzamentos que possibilitam a faísca de reconhecimento, detectada pelo sentir, no externo de algo interno. Perde-se, portanto, conhecimento.

Levando para o âmbito do corpo social, Frantz Fanon, em seu *Pele negra, máscaras brancas*, alerta sobre o erro de se absorver uma filosofia restritiva como verdade única e utilizar as ferramentas brancas de racionalização para contornar problemas estruturais como o racismo:

Como boa tática, quis racionalizar o mundo, mostrar ao branco que ele estava errado. (...) No plano das ideias, estávamos de acordo: o negro é um ser humano. (...) Mas o branco, em determinadas questões, continuava irreductível. (...) Tarde demais. Tudo estava explorado, previsto, provado, estabelecido. (p. 111)

Ele conclui: “Assim, a meu irracional, opunham o racional. A meu racional, o ‘verdadeiro racional’. Eu sempre recomeçava um jogo previamente perdido.” (p. 120). A razão não é apenas um dos maiores valores ocidentais desde a Grécia Antiga como é reservada para uso exclusivo de homens brancos. Logo, mesmo partindo da mesma premissa, respeitando o processo e as regras estabelecidas, não há como questionar a estrutura usando das ferramentas que a sustentam. Fanon completa:

Eu tinha racionalizado o mundo e o mundo tinha me rejeitado em nome do preconceito de cor. Desde que, no plano da razão, o acordo não era possível, lancei-me na irracionalidade. Culpa do branco, por ser mais irracional do que eu! (p. 113)

Impotente por uma luta inútil, abre-se uma nova janela para conhecer sua própria história, rejeitando a contada pela (ir)racionalidade branca:

O branco quer o mundo; ele o quer só para si. (...) Mas existem valores que só se harmonizam com meu molho. Enquanto mago, roubo do branco ‘um certo mundo’, perdido para ele e para os seus. (...) Eu me assumia como o poeta do mundo. (p. 117-118).

A potência poética do texto de Frantz Fanon, mesmo sendo profundamente técnico em suas análises psicológicas, está bastante contida no fato de não se deixar limitar pelo tecnicismo estéril, que não permite impressões pessoais e emoções do autor. Ao contrário, elas nutrem o texto, aumentam o seu impacto e poder argumentativo ao relatar a própria jornada saindo das Antilhas para se formar na França.

Nesta saga de autoconhecimento e libertação das amarras mentais que a educação colonial impõe, novas abordagens sobre o ser e estar no mundo se abrem. Assim, ele escolhe declinar o ímpeto civilizatório da filosofia clássica ocidental, já que esta, em seu cerne, exclui alternativas na busca de uma essência ideal que a espelha, para emoldurar como a Verdade:

Magia Negra, mentalidade primitiva, animismo, erotismo animal, tudo isso refluí para mim. Tudo isso caracteriza os povos que não acompanharam a evolução da humanidade. Trata-se, em outros termos, da humanidade vilipendiada. (...) Sim, nós (os pretos) somos atrasados, simplórios, livres nas nossas manifestações. É que, para nós, o corpo não se opõe àquilo que vocês chamam de espírito. Nós estamos no mundo. (p. 116)

Recusar uma história da filosofia que abole perspectivas não ecoantes do pensamento branco pode parecer exagerado. De fato, essa é uma narrativa que se auto comprova: a perspectiva e o comportamento pré concebidos como bárbaros, primitivos, incivilizados tomam a via radical de denunciar e rejeitar as limitações da proposta ocidental, logo, são bárbaros, primitivos, incivilizados.

Sobre isso, a professora e pesquisadora Dodi Leal (2020) tem uma contribuição bastante relevante, aqui partindo do questionamento à cisnormatividade dos corpos:

Ao contrário do que perspectivas conservadoras afligem com recorrência, agir contra uma ordem estabelecida não é sinônimo de barbárie. Pelo contrário, desobedecer pode ser muitas vezes um ato civil de grande importância. Não há cabimento aferir que os mecanismos de resistência às opressões sociais, ao buscarem oportunidades de transformação a partir de atos discursivos e expressivos indisciplinados, tenham o caos como objetivo ou como sabor. Pelo contrário: arquitetar narrativas desobedientes e cometer performances insurgentes, como acontece na arte travesti, são marcos fundamentais no sentido de redimensionar estruturas sociais que se sustentam na desigualdade. (...) *diante de uma injustiça baseada na disciplinaridade, nas transgeneridades aventamos o paradigma de indisciplinaridades justas.* (2020, grifo da autora)

Vemos aqui um discurso alinhado à Audre Lorde de “Os usos da raiva”, ao pregar a radicalidade da mudança, da alteração completa, significativa e permanente, aplicada “na base dos pressupostos sobre os quais nossas vidas são construídas” (p. 161), recusando remendos:

Povos oprimidos são sempre solicitados a serem um pouco mais flexíveis, a preencherem a lacuna entre a cegueira e a humanidade. Espera-se que mulheres negras usem a sua raiva unicamente a serviço da salvação e do aprendizado alheios. (p. 168)

Essa é também a radicalidade da poesia proposta por Valeska Torres, em seu *O coice da égua*. O choque com a raiva alheia e a profusão caótica de imagens e experiências é essencial para estremecer os pilares de uma estrutura opressora, que reside em nossa subjetividade e foi construída não apenas ao longo da nossa vida, como tem séculos de tradição. A escrita precisa ser desconstruída em suas referências históricas e filosóficas de violência, segregação e silenciamento para ser infusa de uma nova identidade, formulada no cruzamento orgânico e caótico do conhecimento proposto pelo corpo pessoal e social.

A raiva lida n'*O coice* não é sem sentido. Ela abraça a crueza do sentimento porque seu conteúdo comunicável não é incompreensível. Podemos até dizer que não é sem razão na intenção de realçar que não é sem motivo, nem desmotivada. A maior inclusão do corpo na poesia, como antena de captação e transmissão, contribui não só com um novo olhar que rejeita a própria objetificação como com uma nova técnica de escrita, o que leva a uma literatura contemporânea que surge com bastante assertividade, sem esconder as dúvidas e medos, com as quais se entrelaça. A riqueza dessa perspectiva nos afasta cada vez mais das torres de marfim, isoladas em sua incomunicabilidade (ou monólogo) estéril, para nos jogar às ruas onde a vida e a poesia efetivamente nascem. Assim, forma e conteúdo podem se alinhar no objetivo esperançoso de se manter indomável e ecoar o seu relincho.

Nova égua

A poesia de Valeska Torres em *O coice da égua* é potencializada pelo ódio, arma usada para suportar e desestruturar um contexto autoritário e o sistema hierárquico que o sustenta. Desde o agradecimento e a epígrafe do livro, há clareza de sua proposta, porém a poeta consegue efetivamente desestabilizar a previsibilidade de nossas expectativas sobre a escrita, a forma como ela é produzida e como se manifesta. Somos obrigados a “quebrar as pernas” e encarar o que há de impositivo em projetar o que entendemos de literatura e realidade sobre este novo texto.

Os versos da poeta nos prendem em nós de espaço-tempo para que possamos presenciar a unidade do passado, presente e futuro. A partir de uma linguagem viva, as imagens utilizadas se sobrepõem em ritmo acelerado, acompanhando a velocidade de processamento usual de uma nova geração de leitores. Apesar de parecer uma leitura unicamente intelectualizada, aqui a materialidade da cidade e do cotidiano violento e sujo mobiliza nossos sentidos para que a poesia possa, de forma efetiva, nos afetar, propondo uma experiência que seja acessível por meio do corpo. Como críticos, a tendência de nos distanciar na leitura é anulada para sermos jogados diretamente às ruas empesteadas e testemunhar em primeira mão o azar recorrente em dados estatísticos.

Heloísa Buarque de Hollanda vê a particularidade de pontos de vista como o da Valeska e seu desprendimento da tradição como um movimento geral da escrita feminista contemporânea brasileira: “Conquistando um ponto de vista próprio, as poetisas atuam não apenas a partir de novos eixos temáticos, mas, sobretudo, a partir de uma evidente interpelação formal e semântica das regras daquilo que é reconhecido como boa literatura.” (p. 28). A autora completa: “Como nos movimentos feministas jovens, a nova poesia de mulheres não reflete apenas a produção individual de cada poeta. Ela se faz em coro, em ressonâncias.” (p. 31). N’*O coice*, a poeta tem ainda a habilidade de materializar esse coro nos próprios versos, não necessariamente se colocando como porta-voz de sua geração, mas portando em si vozes coletivizadas pela experiência periférica. Assim, diante da urgência de ser indomável, há união e fortalecimento no canto ao ódio.

Outras chaves de leitura poderiam ser puxadas do rico trabalho de Valeska Torres, como o fio da animalidade, muito claro no título do livro. Este aproxima a ideia de uma intelectualidade gerada a partir da raiva a uma perspectiva primitivista, ao selvagem como lugar ao qual corpos marginalizados já pertencem, em contraste com o desenvolvimento colonialista ocidental. A vulnerabilidade e o prazer ao lado do ódio e da resistência deixam de ser contraditórios para reafirmar a complexidade desse ponto de vista. O selvagem não mais se apresenta de forma pejorativa para ser mais uma fonte de subjetividade única, reafirmando na sua identidade a própria força.

Indo além das análises literárias e nos deixando guiar pelos ecos do relincho, a desestabilização proposta pelos versos da poeta atinge estruturas primordiais de pensamento que nos levam a questionar até a forma como a literatura é produzida, as instituições que a sustentam e a valorização extrema da razão em oposição a outras formas de produção de intelectualidade na filosofia ocidental. Esta pode se ver como porta-voz de uma universalidade da experiência humana, mas acaba por esconder o ponto de vista divergente por trás do próprio ego projetado. Na periferia desse universalismo, há um coletivo diverso e potente cuja força reside na validação e visibilidade do que seus corpos produzem, capaz de transformar em ressonâncias, como ondas que batem erodindo a imobilidade da razão doentia.

Walter Benjamin, na nona das *Teses sobre o conceito da história*, interpreta o quadro *Angelus Novus* de Klee como a representação do que seria o anjo da História, observando perplexo a catástrofe humana que se amontoa em ruínas enquanto a tempestade do progresso o leva inevitavelmente ao futuro. Daqui de baixo, é possível também ver as ruínas que se amontoam ao nosso redor. Longe dos ventos do paraíso, talvez nossa potência esteja justamente em ter as patas fincadas no chão, onde podemos ser agentes. Resistindo aos sobrevoos dos abutres¹⁹, que acumulam carcaças de corpos como os nossos, acumulamos raiva e podemos digeri-la em potência, pois será com um coice que o arranha-céu da supremacia cairá.

—

Vendo deste ponto o trabalho acima, às vésperas da nova eleição, sinto estar mais próxima de uma nostálgica nova vida. A visão de algum futuro volta e, menos cambaleantes com ele, podemos também lançar olhos mais atentos a este período de freio, de recuo e de tragédia pelo qual passamos. É preciso continuar analisando, revelando e aprendendo. Enquanto andamos por esse caminho, talvez devêssemos aproveitar que a faca já está fincada no bucho, que já não lhe falta mais ar (parou de rir sobre isso?) e rasgar até o queixo. Puxemos então suas entranhas à vista geral e gritemos do que é feita essa matéria, além de bosta.

¹⁹ Ver o poema “Corações de Alcachofra”, p. 30.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. A flor e a náusea. In: *Antologia Poética*. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. 14-16.

ANDRADE, Silvia. *As Flores do Mal*: provocação, degradação e beleza em Baudelaire. Disponível em:

<<https://homoliteratus.com/flores-mal-provocacao-degradacao-e-beleza-em-baudelaire/?cn-reload&d=1>>. Acesso em: 12 de out. 2022

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*. Trad. Édna de Marco. Florianópolis, v. 8, n. 1, 2000.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3a ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

CESAR, Ana Cristina. Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso Literatura de Mulheres no Brasil. In: *Crítica e Tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 292-312.

_____. *A teus pés*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DUARTE, João Ferreira. Cãnone. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Coord. de Carlos Ceia. Disponível em:

<<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/canone#:~:text=O%20c%C3%A2none%20liter%C3%A1rio%20%C3%A9%2C%20assim,transmitidas%20de%20gera%C3%A7%C3%A3o%20em%20gera%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em 31 de jul. 2022.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

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

FERRARI, Lilian. O que é linguística cognitiva? In: *Introdução à Linguística Cognitiva*. São Paulo: Contexto, 2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio*: o dicionário da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, 2005.

FRIEDRICH, Hugo. Perspectiva e retrospecto. In: *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 15-34.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. É importante começar essa história de algum lugar ainda que arbitrário. In: *29 poetas hoje*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LEAL, Dodi. *A arte travesti é a única estética pós-apocalíptica possível?* Pedagogias antiCISTêmicas da pandemia. Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org/textos/18>>. Acesso em 04 jun. 2022.

LORDE, Audre. Os usos da raiva: as mulheres reagem ao racismo. In: *Irmã Outsider*. Trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 157-171.

MATHEUS, Clara. "*Racionais nunca será Shakespeare!*" | parênteses. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QulAqyReRgo>>. Acesso em 16 ago. 2022.

MELO NETO, João Cabral de. Da função moderna da poesia. In: *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. pp. 97-101.

NUNES, Davi. *Banzo: um estado de espírito negro*. Portal Geledés, 2018. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/banzo-um-estado-de-espírito-negro/>>. Acesso em 24 jul. 2022.

RUI, Manuel. Eu e o outro - o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. In: *Encontro Perfil da Literatura Negra*. São Paulo, 1985. Disponível em: <<https://negritudeeliteratura.blogspot.com/2011/01/manuel-rui-eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em.html>>. Acesso em 02 ago. 2021.

SEMOG, Éle. *Da Fábrica e da Alma*. Disponível em: <<http://elesenmog.com.br/a/index.php/poemas/743-trabalho>>. Acesso em 02 ago. 2021.

SUSSEKIND, Flora. Retratos e Egos. *Literatura e Vida Literária - polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 42-87.

THORN, Abigail. *Identity: A Trans Coming Out Story*, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AITRzvm0Xtg>>. Acesso em 28 ago. 2022.

TORRES, Valeska. *O coice da égua*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

_____. *Atenção ao usar a creolina pois é um produto tóxico*. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sHO3cklYgJM>>. Acesso em: 08 de julho 2022.

_____. *Indomável*. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=au7dPniBFdo>>. Acesso em: 08 de julho 2022.

_____. *Pombo morto*. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2A794VqCY5U>>. Acesso em: 09 de julho 2022.

VISCOTT, David. Raiva. *A linguagem dos sentimentos*. Trad. Luis Roberto S. S. Malta. 18 ed. São Paulo: Summus Editorial, 1982, p. 69-88.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014. pp. 41-61.