

VIOLÁCEO, VERMELHO-SANGUE: CORPO E COMBATE N' O MARTELO, DE ADELAIDE IVÁNOVA

GUSTAVO SILVEIRA RIBEIRO*

RESUMO

Este ensaio procura observar como o estupro, a misoginia e a indiferença social são representados nos poemas de *O martelo*, da poeta brasileira Adelaide Ivánova. A ironia da linguagem (que acolhe e ressignifica as muitas formas do preconceito) e a exposição performática do corpo e do desejo são as estratégias formais privilegiadas pela autora para transformar a violência de gênero em matéria de poesia.

PALAVRAS-CHAVE: violência; corpo; performance; gênero; poesia brasileira contemporânea.

“Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo.”
(Roberto Bolaño)

*“Há na violeta, como eu disse,
um áspero pendor de pedra.
Das pétalas as úlceras
únicas”*
(Marcelo Reis de Mello)

Armada contra o seu próprio tempo, mas encaixada inapelavelmente dentro dele – conforme se pode ler desde o título do livro que se tem em mãos, e também na epígrafe cuidadosamente colhida em Paul Celan¹ –, a poeta pernambucana (radicada em Berlim) Adelaide Ivánova movimenta-se com desenvoltura no território conflagrado que é *O martelo* (2017), seu volume de estreia, um conjunto de poemas que traz para a frente do palco, ao primeiro plano das escolhas formais e da matéria fundamental de cada texto – o estupro, o silenciamento feminino, o desprezo misógino – os mil modos da violência que se pratica diariamente contra as mulheres no Brasil (e além). Página e palco, texto e cena: não é sem razão que aqui lembro a

* Setor de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
E-mail: gutosr1@yahoo.com.br

¹ “O tempo, de fina areia, canta em meus braços:/me aconchego nele, faça na mão”, em tradução de Flávio R. Khoté. A imagem não poderia ser mais bem escolhida: a poeta só se sente de fato confortável no tempo, na sua época, acrescento, ao empunhar uma faca, preparada para atacar. A dualidade que atravessa todo o livro já se dá a ver aqui, assinalando que os dois polos opostos – o aconchego e a repulsão, o amor e a violência, o estar dentro e fora do tempo – se atravessam e confundem no corpo dos poemas, servindo, na sua mistura inextricável de elementos, como convite ao espanto e à reflexão.

proximidade não declarada dos poemas da autora com o espetáculo: de certo modo, e em múltiplas direções, há um fio a unir a escrita de Adelaide com a exposição absoluta, a visibilidade total daquilo que, em nossa época, se pode chamar *espetáculo*, seja na acepção dramaturgica do termo, seja no deslocamento conceitual promovido pela reflexão de Guy Debord (1967).

Em primeiro lugar, cabe lembrar que há como que uma encenação permanente nos poemas de *O martelo*: o sujeito da escrita, a voz feminina que ouvimos a cada instante expõe, representa, coloca-em-ato uma trama de acontecimentos difíceis, na qual o corpo, o mais das vezes o seu próprio corpo, ocupa lugar central. Lembrando, na cama, o amor não consumado (por efeito do trauma? pelo desencontro dos desejos?) ou estendida, em posição desconfortável, numa mesa de procedimentos médicos para a realização de um exame de *corpo de delito* (uma expressão, uma metáfora, talvez, muito adequada para pensar tantos poemas da autora, e que em “o urubu” organiza todos os sentidos terríveis e irônicos de que esses textos são feitos), é o corpo que se apresenta, erótico ou incômodo, como a imagem deflagradora da poesia, daquilo que ela quer desfazer (saberes, expectativas de gênero, ficções narcísicas, discursos socialmente aceitos) e das sensações e afetos que procura mobilizar.

O corpo. Sua presença, no livro, é performance – como se sabe, sempre um tipo qualquer de encenação, de gesto estudado capaz de ser várias vezes refeito²: a voz que se eleva e constrói nos poemas não trata de representar, no sentido tradicional e comezinho do termo, um corpo reconhecível, autobiográfico, que ali estaria apenas para figurar simbolicamente uma ideia anterior qualquer. Ao contrário, ela – a voz, o texto – cria, no ato mesmo da sua enunciação, o corpo, os corpos femininos de que fala, solicitando a sua concretude para que a operação estética possa se realizar. Esse chamamento ao concreto e ao corporal, da participação direta do leitor no processo que os poemas disparam, já começa na capa do volume, vale lembrar: a tinta vermelha que a recobre se desprende ao contato das mãos, sujando, contaminando qualquer um que toque o livro com a cor do sangue, implicando-o, assim, e de modo muito significativo, com a matéria tratada. É uma artimanha desenvolvida habilmente para tragar o corpo para dentro da experiência da leitura, afirmando o lugar decisivo

² Cf. ZUNTHOR, 2007

que ele terá mesmo antes da decifração das letras ou da construção das ideias: é a pele mesmo que começa a leitura, em prefiguração.

Nesse sentido, como deixar de notar que o vazio desejanste, o oco do peito (também e principalmente o vão entre as pernas) que, num poema como “o bom animal”, no qual o lamento amoroso (aqui um exercício bastante próximo das melhores experiências que Ricardo Domeneck³ vem fazendo, em seus últimos livros, num subgênero que bem poderia se chamar construtivo-confessional) constitui o cerne, só pode ser percebido completamente pelo leitor que, como a poeta, convida ao texto a sua própria carne, seu sexo? Como não perceber, a não ser como atualização infinitamente renovada a cada leitura, a humilhação e o rebaixamento sentidos pela mulher que se expressa, senão repropendo o meu próprio corpo de leitor no lugar impossível daquele outro, exposto e indefeso, cercado como se num campo de batalha?

o urubu

corpo de delito é
a expressão usada
para os casos de
infração em que há
no local marcas do evento
infracional
fazendo do corpo
um lugar e de delito
um adjetivo o exame
consiste em ver e ser
visto (festas também
consistem disso)

deitada numa maca com
quatro médicos ao meu redor
conversando ao mesmo tempo
sobre mucosas a greve
a falta de copos descartáveis
e decidindo diante de minhas pernas
abertas se depois do
expediente iam todos pro bar
o doutor do instituto
de medicina legal escreveu seu laudo
sem olhar pra minha cara

³ ‘Do autor, principalmente *Cigarros na cama* (2011), *Ciclo do amante substituível* (2012) e *Medir com as próprias mãos a febre* (2014).

e falando no celular

eu e o doutor temos um corpo
e pelo menos outra coisa em comum:
adoramos telefonar e ir pro bar
o doutor é uma pessoa
lida com mortos e mulheres vivas
(que ele chama de peças)
com coisas.
(IVÁNOVA, 2017, p. 25)

O poema em tela, com suas aves de rapina, a indiferença à agressão sofrida e mesmo as disputas entre os registros linguísticos utilizados – a fala direta e coloquial do relato *contra* o código jurídico e seus gestos frios, a coisificação distanciada que implica (“ele chama peças” às mulheres que têm de fazer o exame constrangedor) – faz do ato da leitura, mais do que nunca, uma forma de presentificar pela repetição, como numa espécie de ritual macabro, a violência invasiva que se apodera do corpo feminino: seja no momento da violação, aqui uma referência deslocada mas perceptível, seja a do procedimento clínico desumanizado, sem qualquer traço de acolhimento, que acaba por repetir e reforçar, em roupagem diversa, o fato brutal⁴. Como lembra Paul Zumthor em *Performance, recepção, leitura* (2007), o ato performático visa repetir, ritualizando-a, uma determinada ação de valor simbólico. A atualização continuada amplia o seu sentido, retirando da banalidade cotidiana aquilo que, pela força mesma da sua presença refeita a cada novo giro, deveria existir e ser notada de modo especial. O aspecto negativo, portanto, do dispositivo performático do poema de Adelaide se faz notar de imediato, uma vez que não há sacralização alguma, não há repetição que se faça por prazer ou valor positivo, mas iterabilidade nauseante, insuportável, que emula o efeito perverso da continuidade da violência,

⁴ Alguns procedimentos e muitas das questões levantadas por Adelaide Ivánova em *O martelo* me recordam o romance *2666*, de Roberto Bolaño: nele, como se sabe, são narrados, em linguagem jurídica e descarnada, o assassinato de centenas de mulheres no México nos anos 1990. Além da descrição dos cadáveres e do conteúdo sexual dos crimes perpetrados contra, na sua maioria, mulheres pobres, o texto do escritor chileno apresenta também, ao longo do corpo imenso do romance, diversos diálogos entre policiais, médicos e repórteres que conviviam com a realidade do feminicídio. Em quase todos eles, a naturalidade com que os eventos eram tratados revelava o dado misógino que atravessava – e atravessa – a cultura da América Latina, sendo ao fim e ao cabo um dos elementos centrais que explicam o indevassável do massacre. A poeta brasileira, por seu turno, em poemas como “o gato” e “a porca”, além do já referido “o urubu”, trabalha com os mesmos dados, recorrendo também tanto à linguagem técnica das instituições quanto à violência implícita, a aceitação tácita que o descaso de médicos, delegados de polícia e juízes manifestam quando diante de vítimas de violência desse tipo. É curioso notar também como nesses poemas a referência aos animais remete ao universo da zoomorfização e do grotesco, servindo para criar zonas de contraste irônico entre a aparente polidez, o arrojo das vestimentas dos oficiais da lei (e da saúde), e o descaso cínico, o descrédito acintoso oferecido às palavras, e ao sofrimento, da vítima.

além de recordar, de maneira direta e crua, aquilo que parece invisibilizado pelo hábito e pelo pacto ideológico que informa a relação entre sexo, poder e força numa sociedade como a brasileira.

Se a exposição da violência que submete o corpo (e o desarranja) se representa no poema como encenação grotesca de um corpo em meio aos mecanismos terríveis do aparato jurídico-policial (e outros textos da série como “o gato” e “a porca”, contidos na seção inicial do livro, trazem à tona outros ambientes como a delegacia e a corte, nos quais, como na antessala do hospital, a mulher encontra-se sozinha, em descrédito), será também por meio da espetacularização do corpo e do desejo que a lógica violenta da exclusão e do estupro começa a ser desfeita no livro. Não me refiro, claro está, apenas ao questionamento crítico e mesmo à denúncia da barbárie da violação e de toda a cultura que a cerca, protege e reproduz: n’*O Martelo*, os poemas de Adelaide, muitos deles, utilizam-se da ironia e do estranhamento como forma de criar um contradiscurso capaz ao mesmo tempo de lembrar os danos sofridos e revelar as engrenagens que o fazem funcionar. Para dar conta de um contexto extremamente violento, a linguagem, os modos de enunciação, a cadeia metafórica perseguida (ligada, como antes ficou dito, às imagens do universo zoomórfico e ao imaginário da guerra e do combate) são igualmente violentas, devolvendo, como num processo de apropriação e enfrentamento que lembra muito o melhor de *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas, a substância dura e cruel com que o mundo patriarcal é feito. Apesar de esse ser um traço decisivo do livro de Adelaide Ivánova, penso que no seu interior se elabora (e é de fato de elaboração que se trata aqui, em sentido psicanalítico) um outro processo de resposta à agressão misógina: a afirmação confessional e espetacularizada (para o sujeito da escrita, nunca para uma projeção qualquer da autora) do desejo sexual, dos fetiches de um encontro que mal se realiza, apesar da proximidade com Humboldt, personagem-objeto da exasperação e da entrega física.

O trauma do estupro coloca-se, na primeira metade do livro, como uma espécie de interdito, de brusca interrupção no fluxo de uma vida que quer se desenvolver plenamente, em torno à potência de seus encontros e acasos. A ferida, a lembrança em si (e a consciência de que habita o mundo, desde sempre) da violência que invadiu o corpo e o quis submeter e controlar sem arestas, sem intervalos, apresenta-se como um incontornável, experiência que permanece junto ao sujeito da

escrita. Na sucessão dos poemas, no entanto, um trabalho qualquer, uma energia propriamente vital (daí vir antes do corpo) parece retornar à cena, e muitos textos da segunda metade do livro vão deter-se justo sobre as possibilidades expansivas da vida amorosa e da satisfação sexual. É quase uma inversão, num certo sentido, daquilo que domina a primeira parte de *O martelo*. Acontece, porém, que isso não se dá de modo gradual e cuidado, imerso numa espécie de decoro de vítima. Ao contrário: em poemas como “a moral”, “mecanismos de defesa” e “o bom animal”, por exemplo, é de modo bastante intenso que a questão erótica retorna, afirmando-se como dado central do projeto e da vida do sujeito da escrita. A contemplação embevecida, às vezes quase suplicante do corpo do homem amado, a descrição detalhada e lasciva dos seus movimentos e contornos confere aos textos uma muito interessante capacidade de resposta ao trauma: uma vez que foi pelo sexo e pelo desejo (ainda que corrompido pelas relações de mando e autoridade que se impõem no jogo de forças da sociedade patriarcal) que a violência se tornou realidade – mesmo que, é preciso reconhecer, não foram esses elementos, o sexo e o desejo, os responsáveis pela brutalidade, papel que cabe antes à misoginia e à cultura dos mitos de uma masculinidade agressiva e dominadora – será através do apelo a essas mesmas questões que o processo de reconstrução subjetiva do eu lírico irá passar. Será através do desnudamento amplo do tesão e suas frustrações que a dor começará – é o que os poemas sugerem – a ser mitigada, isto é, incorporada mais profundamente e logo ressignificada. O aspecto *voyeurístico* desses poemas e o tom de auto-ironia que os atravessa, por meio do qual o sujeito confessa o vazio enorme que resta em suas mãos pelo encontro irrealizado, pelo impulso não satisfeito, só vêm reforçar o dado performático que, como antes ficou dito, é parte importante de *O martelo*, uma das estratégias compositivas que tanto inscrevem o corpo no centro do texto quanto produzem um efeito de encenação calculada, de repetição em diferença da experiência vivencial. É o que se pode ler, creio, em “o bom animal”:

quantos palmos
de largura tem
o seu quadril?
desconfio que
o meu seja
mais largo
ao menos

foi o que senti
ao sentar
em você
queria eu
ter sentado
na sua cara
gentil
como um bom animal
e submissa
como um bom animal
eu me alegraria
com sua língua em mim
e grata
como um bom animal
eu lamperia
sua cara
molhada
pegajosa
cheirando a mim
mas minha língua
minha pobre língua
só lambeu suas
pálpebras
Humbert Humboldt
eu não sou nenhuma
Henriette Herz
me deixe pousar
a cara em seu pau
e me afogar no
silêncio entre
suas coxas e testículos
sua magreza me insulta
Humboldt
mas para cada osso
Humboldt
me deixe lembra-lo
há a carne
correspondente.
(IVÁNOVA, 2017, p. 63-64)

O recurso à metáfora zoológica retorna nesse poema, subvertendo, no entanto, a sua direção e sentido. Se antes ele indicava uma máscara degradante colada ao rosto dos homens e mulheres da lei que participavam da violência patriarcal, aqui o procedimento aponta para o componente erótico e irracional do desejo, bem como para o discurso modesto, autoirônico, no qual o sujeito se reconhece humilde –

conforme as lições retóricas da tradição da poesia lírica do Ocidente⁵ – diante do objeto amoroso. A mudança é significativa e revela a passagem do sujeito poético de um estado a outro: aquilo que nos poemas ligados à memória do estupro era limitação da alegria (em sentido espinoziano: potência do corpo), aqui é celebração da vontade de recuperar o domínio sobre si, a sua força. Mesmo que confinado à imaginação, posto que o enlace não se concretiza pelos obstáculos anunciados ao longo dos demais poemas dessa segunda parte de *O martelo*⁶, importa o questionamento que essa guinada oferece, já que se trata de uma voz feminina expondo, com timbre firme, as urgências da sua carne; e se trata também, me parece evidente, de um processo de depuração do sexo (e até do mundo masculino), já que o mergulho naquele conjunto de experiências que se ligava ao horror se dá como risco e entrega sem limites, expectativa do gozo que poderia participar do trabalho de reordenação da intimidade, modo de repropor, criando zonas de diferenciação e novos significados, do evento terrível.

Voz que vem do futuro, poesia por vir, o livro de Adelaide Ivánova faz lembrar, insistente, o passado que não passa do trauma – individual e coletivo – do estupro e do feminicídio. Ele explora, com olhos abertos e em busca de modos de expressão novos, um universo obscuro, muitas vezes impensável para a lírica. Poesia contra polícia, desestabilizadora dos discursos do poder, ela politiza o corpo e suas reentrâncias, como ocorre também, por exemplo, em textos de Pier Paolo Pasolini e Diane di Prima, poetas que, como a autora, fazem do desejo uma propedêutica para o pensamento e a reflexão crítica.

5 Cf. AUERBACH, 2007.

6 Em pelo menos quatro desses poemas, “a mulher casada”, “os órgãos inúteis”, “a outra” e “o marido”, a poeta compõe pequenas peças críticas ao casamento, rindo das suas formalidades e tempos mortos, da farsa que, bem ou mal, o constitui. Neles, a autora se projeta, em identificação ora solidária, ora sarcástica, com outras artistas que, nas suas obras ou nas suas vidas, tiveram o adultério, a infelicidade conjugal e outros traumas familiares como questão: Sylvia Plath, Anne Sexton, Virginia Woolf e Louise Bourgeois. Além de se associar assim ao seu destino, Adelaide Ivánova mescla também a reflexão que faz sobre a potência do corpo e do desejo (como ética pessoal e arma de resistência) à domesticação desses elementos pela institucionalização burguesa da vida, calcada na observação de normas e códigos de etiqueta, de expectativas artificiais e malogros.

ABSTRACT

This essay attempts to perceive how rape, misogyny and social indifference are represented in the poems collected in *O martelo*, written by the Brazilian poet Adelaide Ivánova. The irony present in the language used by the author (which embraces and resignifies the different forms of prejudice) and the performative expositions of body and desire are formal strategies adopted by Ivánova to turn the gender-based violence into poetry theme.

KEYWORDS: violence; body; performance; gender; contemporary Brazilian poetry.

VIOLÁCEO ROJO-SANGRE (CUERPO Y COMBATE EN O MARTELO, DE ADELAIDE IVÁNOVA) RESUMEN

Este ensayo busca observar cómo la violación, la misoginia y la indiferencia social son representados en los poemas de *O martelo*, de la poeta brasileña Adelaida Ivánova. La ironía del lenguaje (que acoge y resignifica las muchas formas del prejuicio) y la exposición performática del cuerpo y del deseo son las estrategias formales privilegiadas por la autora para transformar la violencia de género en materia de poesía.

Palabras clave: violencia; cuerpo; performance; género; poesía brasileña contemporánea.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. Sermo humilis. In: _____. *Ensaaios de literatura ocidental*. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: 34, 2007. p. 29-96.

BOLANO, Roberto. *2666*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CELAN, Paul. *Hermetismo e hermenêutica*. Tradução e organização Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

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

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

MELLO, Marcelo Reis. *Elefantes dentro de um sussurro*. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental, 2017.

MENDONÇA, Vanderley. *Meninas que vestiam preto*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2016.

PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Tradução e organização Maurício Santana Dias. São Paulo: CosacNaify, 2015.

ZUNTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: CosacNaify, 2007.

Submetido em 13 de outubro de 2018

Aceito em 11 de março de 2019

Publicado em 28 de maio de 2019
