

Quando amar se passa pelo subúrbio

Um traçado do Rio de Janeiro em Valeska Torres

Danielle Magalhães

* UFRJ / danielle.h.magalhaes@gmail.com

Resumo:

Em *O coice da égua*, primeiro livro de poemas de Valeska Torres, formas de precariedade a que um corpo é exposto se vinculam diretamente a um modo de amar em que o horror se entrelaça em uma mesma abordagem, levando a crer que se endereçar ao amor é percorrer os caminhos pelos quais a vida está passível de risco, nos transbordamentos dos limites. Em um mesmo movimento, vai-se ao amor e ao luto não de outro modo senão passando pelo subúrbio, pela periferia, pelas áreas marginalizadas do Rio de Janeiro, traçando uma cartografia de atravessamentos, não pelo que chega ao destino, mas pelo que fica atravessado, interrompido. Indissociando o íntimo e o público, o corpo e o corpo da cidade, vai-se, na ferida aberta da cidade, ao amor, e, na ferida aberta do corpo que ama, ao que estoura na cidade. Nesse caminho esburacado, amar se passa necessariamente por essa travessia pelo subúrbio e essa travessia pelo subúrbio diz necessariamente o modo como se ama.

Palavras-Chave: brasil; rio de janeiro; subúrbio; poesia brasileira contemporânea; amor; horror.

* Doutoranda, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Rio de Janeiro, Brasil.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0067-9311>

“O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato”, disse Joaquim, dando início ao longo poema “Os Três Mal-Amados”, de João Cabral de Melo Neto, em que o amor comera tudo: “O amor comeu minha certidão de nascimento, minha genealogia, meu endereço. O amor comeu meus cartões de visita. O amor veio e comeu todos os papéis onde eu escrevera meu nome” (MELO NETO, 1986, p. 365). O amor inclusive comeu “minhas roupas”, “meus remédios”, “meus exames de urina”, “meus banhos frios”, “[c]omeu até essas coisas de que eu desesperava por não saber falar delas em verso”, o amor comeu tudo, “comeu minha paz e minha guerra”, finalmente, o amor comeu até mesmo o “meu medo da morte” (MELO NETO, 1986, p. 365-372).

“O cupim comeu minha sorte”, disse o verso de Valeska Torres (TORRES, 2019, p. 33) em poema homônimo, presente no livro de estreia da poeta, *O coice da égua*, publicado pela Editora 7Letras em 2019. Se, no poema de Cabral, o amor é um troço que come até o medo da morte, no poema de Valeska Torres, o troço não é o amor, mas o “traçante” da bala:

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

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

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

No poema de João Cabral, o amor, mais do que troço, é traça, e o traço do amor é, antes, traça, a escrita do amor é traça, o amor é traçado à medida que corrói, à medida que come, que fagocita, inscrevendo-se e afirmando-se à medida que corrói a identidade, as propriedades do sujeito, tudo o que seria classificado como “seu”, tudo o que o pertenceria, constituindo-o como possuidor de atributos. No poema de João Cabral, o amor se inscreve no apagamento do próprio, no apagamento de todos os atributos que identificariam o sujeito. O poema de Valeska Torres, por sua vez, nos coloca a tarefa de pensar o traçante, isso que aniquila a possibilidade da vida, do outro, da alteridade e do amor. Seria possível pensar do traço à traça e ao traçante?

O que resta desse traçado, ou melhor, desse traçante? O último verso diz: “pistola.38”. Lendo o poema de baixo para cima desse ziguezague, a partir desse último verso, vemos que ele nos leva a crer que se porta uma arma como se porta um inseticida. Nesse sujeito oculto da frase “passam espirrando inseticida de porta em porta”, nesse sujeito que não é o cupim, porque, ao contrário desse, está no plural, não sabemos quem “passam espirrando inseticida de porta em porta”, como não sabemos de onde vem o “traçante”, como não sabemos de onde vem o furo na bermuda, como se provindo de uma picada repentina de um inseto.

Como sabemos, balas perdidas são sempre balas achadas, elas atravessam sempre os mesmos corpos, como corpos que transitam na favela do Jacarezinho, na Zona Norte do Rio de Janeiro. A propósito disso, cito Alberto Pucheu a respeito de um deslizamento que Tatiana Pequeno faz da “zona norte” para “zona morte”:

deslize mínimo de uma letra, uma alteração de uma letra que ganha um puxadinho gráfico, um ínfimo deslocamento de um grafema, a desviar, sem sair do lugar, a zona norte para a “zona morte” ainda cortada pelo suspense do enjambement – “zona/ morta” –, superpondo-as ao nos dar a real da periferia e das comunidades de nossa cidade (PUCHEU in PEQUENO, 2019, p. 95).

Nesse deslizamento cujo inchaço se dá por mecanismos trapaceadores que a pobreza impõe, cujo inchaço se dá por condições de precariedade, a letra “ganha um puxadinho gráfico”, uma perna a mais como uma bengala, para indicar que o norte no Rio de Janeiro é a morte, para indicar, a partir desse inchaço, a coincidência entre norte e desnorteamento de vida. É o que diz o que resta desse traçante, como vemos na última estrofe ou na última volta desse ziguezague como um caminho sem volta:

qual é o pente que te penteia, homem?
qual é o pente que te penteia?
qual é o pente?

pistola .38

Depois disso não seria forçoso dizer que o poema leva a crer que se porta “um inseticida de porta em porta” como se porta uma arma. Aqui, não é o amor que escreve como traça, aqui o amor não come o medo da morte, aqui, do traçante, resta a “pistola 38”, atravessada (visualmente no meio da página), mas como se a traça ou o cupim voltasse ao seu início, ao início de onde veio o traçante, como se esse caminho ou esse traçado em ziguezague não fosse senão um caminho circular, que volta sempre ao mesmo ponto, que retorna para onde começa o caminho sem volta. Mas antes de chegar a esse começo do fim, o

poema vai nos atravessando como a traça ou o rastro em Jacques Derrida, que “inscreve em si mesmo o reenvio ao espectro de outra coisa” (DERRIDA, 2008, p. 33), ludibriando-nos como em um jogo de azar em que a sorte é comida desde a largada, já que somos confundidos a cada volta desse trajeto: bala de revólver e bala halls, zunido de inseto e zunido de tiro, traçante e traça/cupim. Por fim, parece que até uma música atravessa o poema. Chegamos a escutar: “Nega do cabelo duro/ Qual é o pente que te penteia/ Qual é o pente que te penteia”, indiciando a quem se dirige o traçante: a pessoas negras, atestando que essa violência está diretamente relacionada ao racismo. Nossa escuta, porém, logo desliza para a resposta: o pente se refere a como é chamado coloquialmente o carregador de munição destacável de uma arma de fogo. No poema de Cabral, o amor comeu o medo da morte. No poema de Valeska, a traça traçante traça, na sorte, esse caminho supostamente aleatório, a morte.

“Depois de velha e pelancuda o que me resta é ser comida pelas traças” (TORRES, 2019, p. 32). Esse é um verso do poema anterior a “o cupim comeu minha sorte”, chamado “Carne moída”. Ele também se passa como um jogo de azar: “Rolam os dados/ no tribunal/ vencem/ mais fortes/ de pele/ de olhos/ de cabelos/ de sacos” (TORRES, 2019, p. 31). É nesse rolamento de dados que, no começo do poema, estamos no “meio fio do Ceasa”: “Torrando no meio fio do Ceasa,/ homens armários me olham de esguelha,/ sabem que ferida aberta é lugar pra mosca botar ovos” (TORRES, 2019, p. 31). A ferida aberta coincide então com o eu que fala. Depois dessa cena de três versos, somos remetidos a um dístico: “Abobrinha carne moída arroz feijão/ o prato à mesa” (TORRES, 2019, p. 31). Como se os lugares fossem lançados tal como rolam os dados em um jogo de azar, depois de “no meio fio do Ceasa” – Centrais de Abastecimento do Estado do Rio de Janeiro (CEASA-RJ), um grande mercado central abastecedor de alimentos, localizado na Avenida Brasil, no bairro de Irajá, Zona Norte do Rio de Janeiro –, somos remetidos ao “cemitério de Inhaúma” – outro bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro –, quando então lemos “Búzios. General Osório. Zona Sul” – regiões praianas de alto custo de vida na cidade e no estado, contrastantes com os bairros suburbanos da Zona Norte citados nos versos anteriores (TORRES, 2019, p. 31-32). Assim, lugares e paisagens contrastantes vão rolando nesse lance de dados que dá início a uma longa estrofe de versos curtos:

Rolam os dados
no tribunal
vencem
mais fortes
de pele
de olhos
de cabelos
de sacos
no cemitério de Inhaúma

um após o outro.
Pretos acumulando cargas
dentro de caminhões baús
o burrinho sem rabo empenando
um sol a pino
gargalha
ele ri de mim
ele ri de todos
menos
das sungas maiôs
(TORRES, 2019, p. 31)

Rolam os versos como rolam os dados no tribunal: entre a Avenida Brasil (onde se localiza o Ceasa) e o cemitério de Inhaúma, entre o lugar da venda de alimentos e o lugar da putrefação da carne, o prato à mesa. Mas, antes do prato à mesa, entre o centro de abastecimento de mercados e o prato com abobrinha, carne moída, arroz, feijão, entre o lugar em que se vende o que será a comida no prato e a comida pronta no prato feito à mesa, um entrave: “um lugar pra mosca botar ovos”. Então vemos que o “prato à mesa” é o que articula e separa o “lugar pra mosca botar ovos” com o “cemitério de Inhaúma” (estruturalmente, o dístico também se localiza entre as duas estrofes, o tríptico inicial e a longa estrofe supracitada composta de dezenove versos). No lugar da carga de alimentos, quem transporta a sobrecarga é a pobreza: “Pretos acumulando cargas”. Não sabemos se quem torra no meio fio é o eu que é olhado pelos “homens armários” ou os “homens armários”. Pode ser os dois, mas a “ferida aberta” que coincide com o eu que é olhado leva a crer que quem torra no meio fio feito carne é o eu que está em jogo na ação, sofrendo-a, que o eu que torra é o eu de Torres, de Valeska Torres. A cena se transforma, mas “torrar” parece ser o estado que permanece: torra-se no meio fio do Ceasa, torra-se no “sol a pino” que “gargalha”:

ele ri de mim
ele ri de todos
menos
das sungas maiôs

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?
(TORRES, 2019, p. 32)

Nesse trecho, o deslizamento da rolagem assume uma radicalidade: não só muda o cenário, a paisagem, o lugar da cena, da Avenida Brasil e do cemitério

de Inhaúma para zonas ricas da cidade e do Estado do Rio, como “Búzios. General Osório. Zona Sul”, mas, em um mesmo verso, o deslizamento se dá de uma palavra para outra: “o dólar em alta magra sexy salto 15 saindo da boate um escândalo”. Mistura-se um vocabulário da economia com os padrões esperados da beleza no movimento em que “o dólar em alta” deixa de aparecer no masculino ao concordar “magra” com “alta” e não com “dólar”. Da expressão “o dólar em alta”, “alta” é deslizado como adjetivo que puxa os outros clichês da propaganda mercadológica. A segregação espacial e social que se incide também pelo que queima (o sol que “ri de todos/ menos/ das sungas maiôs”) não vem sem atrelar o símbolo do capitalismo (“o dólar em alta”) com o padrão de beleza imposto pela mesma sociedade de consumo. O deslizamento dentro do próprio verso encena o engendramento múltiplo da mesma máquina. O jogo de imbricação de cenários opostos se reitera aqui também no jogo de opostos “homens armários” x “gente miúda”, como se o foco se distanciasse e a visão da praia se tornasse muito menor, porque muito mais distante geograficamente, do que a visão, aproximada em *zoom*, porque muito mais próxima geograficamente ou espacialmente, de quem está no meio fio do Ceasa. A ausência de pontuação em muitos momentos, os *enjambements* e as cesuras fortalecem ainda mais o deslizamento e a coexistência de sentidos dissonantes: “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”. Nessa estrofe, a que se remete o escândalo? Seria “um escândalo” a mulher, ou o dólar na bolsa da mulher, ou, ainda, o “garoto baleado correndo entre os carros”? Na leitura corrida dos versos, nos vemos em uma suspensão do sentido quando lemos o final do terceiro verso emendando com o quarto: “um escândalo/ na bolsa da mulher um garoto baleado correndo entre os carros da avenida”. À primeira vista, lemos: “na bolsa da mulher um garoto baleado”. Isso seria um escândalo mesmo. Mas, com o decorrer dos versos, vemos que uma coisa desliza sempre para outra coisa, que o dólar puxa um padrão de beleza imposto pelo mercado, que a violência desse mesmo capitalismo puxa o garoto baleado, de modo que vão se dando, de forma abrupta, uma rolagem de variações de uma mesma economia de violências.

Até que esbarramos na clareza da pergunta formulada com todos os elementos sintáticos devidamente colocados: “Nossa Senhora de Copacabana, onde foi que a senhora se escondeu?”. Nome de uma das principais avenidas de um dos cartões-postais do Rio de Janeiro, o famoso bairro da Zona Sul, Copacabana, a destinatária dessa pergunta que não tem resposta parece compor mais um desdobramento do escândalo. Não sabemos se é Nossa Senhora que responde, na estrofe seguinte, “Anteontem pintei as unhas”, como quem diz “aqui estou eu”, isto é, como quem não está, como quem não responde, como quem se esqueceu de estar. Os versos seguintes dizem: “Anteontem pintei as unhas/

de vermelho/ pelas ruas de São Paulo/ o gongo soou um colapso nervoso, gritou comigo/ não revido”. Poderia ser a resposta de Nossa Senhora à pergunta feita a ela, quem sabe ela resolveu sair da Avenida Nossa Senhora de Copacabana e ir pelas ruas de São Paulo... Mas é provável que seja o eu do poema em uma nova cena. Desses santos, de Nossa Senhora a São Paulo, não sabemos quase nada, a ausência de pontuação e a presença pontual dessa voltam a confundir os sentidos (“o gongo soou um colapso nervoso, gritou comigo/ não revido”). Quem gritou? O gongo? Não sabemos. Seria demais exigir conexão de um coice. Desconexa como um coice repentino, ou como um “colapso nervoso”, essa cena atravessa o poema. Aliás, é como um “colapso nervoso” que essas cenas se articulam no ponto em que as desarticula, uma desliza para a outra, mas uma é diferente da outra, como se fosse um resto mal processado, um “colapso nervoso” como uma “carne moída”.

Em “Carne moída” há um procedimento pelo acúmulo que não é da ordem da lógica capitalista, pelo contrário, é um acúmulo de fracassos. Essa ideia aparece em outro poema em que o amor comparece, em um lugar, porém, que contraria as expectativas. Ele aparece no “Hospital Rocha Faria” (TORRES, 2019, p. 27), localizado em Campo Grande, Zona Oeste do Rio de Janeiro. É em meio ao extremo do fica atravessado, de um congestionamento, de um entupimento, que aparece pela primeira vez o amor:

✨ o paetê ✨

a miçanga e a corda arrebetam do macramê
estouram tubulações no apê do meu amor

era para ser verão
mangueiras jorrando

a piscina de 5.600l entupida até a borda

era para ser verão
se não fossem os esgotos em transbordo na estrada da água grande
nossos chinelos enlameados
se não fossem as goteiras no brt da penha l

chicletes
grudam na poltrona da que me deito
nos braços do meu amor

peço que no hospital rocha faria – onde na veia tomam soro
os velhos esses de pelancas e mordidas
que um dia eles se deitem possam queimar ainda o cachimbo
e que enfermeiras possam limpar o que um dia,
feridas.
(TORRES, 2019, p. 27)

Como diz a poeta Natasha Felix em prefácio ao livro, Valeska Torres “usa absolutamente tudo à sua volta como ferramenta. Somos jogados às avenidas, ruas, odores, celebridades, objetos, emojis, cortes de carne” (FELIX in TORRES, 2019, p. 8): o paetê é colocado entre paetês, a palavra paetê aparece entre a forma paetê, entre esse brilho que não chega ao leitor sem um estranhamento quase cômico pelo destaque a uma literalidade do brilho lá onde não tem brilho nenhum, em um poema intitulado com o nome de um hospital. Leio esse brilho todo como isso que ofusca, um brilho estourado, tão excessivo que estoura e ofusca, como a claridade insuportável de um verão escaldante do Rio de Janeiro em pleno meio-dia. Leio dessa forma porque, começando por uma imagem de tecelagem manual, ao longo do poema vemos que ele todo é resistência ao alinhavamento, que ele não se traça alinhavando, mas rompendo, estourando, arrebentando. Da cena doméstica, passando pela rua, chegando ao hospital, é no excesso que o poema se faz: no excesso de entupimento até o transbordamento. É esse transbordamento, o que excede os limites, que rege o poema na contradição entre o que era para ser e o que é, entre a expectativa e a realidade: “era para ser verão” aparece duas vezes; na segunda, lemos “era para ser verão/ se não fossem os esgotos em transbordo na estrada da água grande/ nossos chinelos enlameados/ se não fossem as goteiras no brt da penha I”.

O poema é esse desencaixe entre o verão da “piscina de 5.600l entupida até a borda” e o verão da “água grande”, o verão onde a piscina é entupida e onde o esgoto é entupido. Como um devaneio, como quem fantasia, como quem sonha acordada, esse poema explosivo em que macramê, tubulações, mangueiras, piscinas, chicletes, esgotos estouram, os versos “era para ser verão/ mangueiras jorrando// a piscina de 5.600l entupida até a borda” são ilhados no poema, ou, dizendo de outro modo, essa estrofe atravessa o poema em que o que impera são os impedimentos, os atravancamentos de um verão, um verão fracassado.

O paetê inicial, deslocado, em um verso só, parece dar início ao estouro do poema: do mínimo ao macro, do artesanal, do ínfimo, do miúdo, do micro que vai aumentando e se agigantando, passando de uma miçanga de cordão a uma goteira, passando do doméstico para o coletivo, passando do “apê do meu amor” para o “brt da penha I”. Todos ligados por um fio comum: o estouro, o transbordamento. O transbordamento não é transportado senão por um fio, por uma conta, em conta-gotas. Parece que tudo se passa em um transporte, em um coletivo, em um transporte público: do paetê ao hospital, o objeto transporta o íntimo e a exterioridade, a casa e a rua, o amor e o horror.

No hospital, o ponto final desse caminho a conta-gotas, para-se no lugar que não é senão um dos paradigmas do estado de exceção, onde os limites da vida histórica ou política e da vida orgânica são indiscerníveis, onde os limites

também estão excedidos, estourados. Sem alinhamento, mas por irrupções, vai-se à veia: o modo como se fala dos velhos é “esses de pelancas e mordidas”, o corpo é a metonímia para se referir aos velhos, a vida nua é a metonímia, tomam-se os velhos não por seus nomes, mas pelo estágio da vida marcado no corpo, “os velhos esses de pelancas e mordidas” (pelancas e mordidas, esses excessos). Esses, “os velhos”, nos limites excedidos, tomando soro nas veias, também são parte de um conta-gotas e, talvez, de uma vida que está “por um fio”. De algum modo, esse trajeto se acumula em um transbordamento que desemboca em uma súplica: é a precariedade que esteve em jogo ao longo de todo o caminho, e, no fim, pede-se um mínimo de prazer a quem padece da precariedade no corpo. Do íntimo ao público, do amor ao coletivo, da casa à rua e ao hospital, o poema gira em torno disso que não tem contenção, como o esgoto em transbordamento e a ferida aberta.

Em outro poema, intitulado “Nós dois cantando Sidney Magal na feira de São Cristóvão”, o amor também não comparece longe de uma situação de risco, mas é de forma diferente que ele aparece como um perigo na ambiguidade das expressões: “estar perdida” significa estar amando e “estar fudida” mantém, no *enjambement* dos versos “estou fudida/ porque a foda tem o gosto do meu homem”, a ambiguidade de estar em maus lençóis e de estar exatamente nos lençóis onde se deveria estar:

estação da Penha
desemboco perdida na linha de fuga, percebo
– como se percebem os furos de tatuí na areia de Grumari –
o grão de purpurina no fim do carnaval
são quatro por dois isso que inflama o meu peito
não chupo a espinha do peixe,
não como mocotó

sonho em me bronzear sob o sol de ramos
me banhar no piscinão
ao seu lado
com as mãos entrelaçadas nas suas
bebendo Itaipava

sou mulher de gostos caros, digo a você enquanto
rasga meu sutiã
gasto
por amaciantes

picho na murada do prédio
seu nome <3 meu
para que você saiba o quão merda eu sou
quando apaixonada

meus pais me apontam dedos disseram para não me perder demais
perigo águas profundas, correnteza e redemoinho!
é tarde,

depois de meia-noite
nossos horários são verões

é tarde

estou fudida
porque a foda tem o gosto do meu homem
e disso meus lábios não cansam
(TORRES, 2019, p. 65-66)

Abolição, São Cristóvão, Jacaré, Jacarezinho, Manguinhos, Estação da Penha, Bonsucesso, Inhaúma, Pavuna, Irajá, Avenida Brasil, Avenida Dom Hélder Câmara, Avenida Brás de Pina: o primeiro verso de alguns poemas quase sempre contém a localização, como em uma carta: “Torrando no meio fio do Ceasa” (“Carne moída”, grifo meu); “açoitam-se jumentos e queimam-se cascos na estrada velha da Pavuna” (“Alagada na merda”, grifo meu); “restaram o gosto do suor salgado em que o beijava pelas ruas de *bonsucesso*” (“Da testa larga”, grifo meu); “*estação da Penha*” (“Nós dois cantando Sidney Magal na feira de São Cristóvão”, grifo meu). Quando não estão no primeiro verso, os lugares aparecem em algum momento, como “jacarezinho” em “O cupim comeu minha sorte”, “Inhaúma”, em “Carne moída”, “avenida brasil”, no verso “a morte tem cheiro de creolina quando ando pela passarela vinte e dois na avenida brasil”, em “Atenção ao usar a creolina pois é um produto tóxico”, e nos versos “o vapor/ de um capô aberto no meio-fio na avenida brasil” em “Marlene”. “Manguinhos”, na estrofe “São dois filhos bantos,/ que cantaram sob o sol ao som do berimbau,/ se matam hoje em Manguinhos,/ ao troco do capital”, no poema “Dois filhos bantos”, “dom hélder câmara” em “Pombo morto”, “Irajá” em “Que merda é essa de troncal?”, “Jacaré” em “Que merda é essa de troncal?”, “avenida brás de pina” em “Carne de sol”. E, ainda, no pior cenário, “Kennedy, Maré, Parada de Lucas” aparecem no horror da “carnificina a céu aberto” (TORRES, 2019, p. 31, p. 25, p. 63, p. 33, p. 31, p. 20, p. 83, p. 36, p. 61, p. 75, p. 76, p. 77, p. 81).

Todas essas localidades compõem o subúrbio e a periferia do Rio de Janeiro. “Nós dois cantando Sidney Magal na feira de São Cristóvão” não começa, apesar do título, na feira de São Cristóvão, no Centro Luiz Gonzaga de tradição popular nordestina e *point* do karaokê nas noites cariocas, mas na “estação da Penha”, outro bairro do subúrbio. O sujeito do poema teria perdido o caminho para a feira? O verso em seguida diz: “desemboco perdida na linha de fuga”. Segue-se, então, os rastros de algo micro, mínimo, precário: “desemboco perdida na linha de fuga, percebo/ – como se percebem os furos de tatuí na areia de Grumari –/ o grão de purpurina no fim do carnaval”. Diferentemente do brilho de “✨ o paetê ✨” que aponta para a morte no poema “Hospital Rocha Faria” (TORRES, 2019, p. 27), o rastro desse brilho aponta para o amor.

“Nós dois cantando Sidney Magal na feira de São Cristóvão” é uma carta de amor que precisa passar pela estação da Penha, que precisa passar por Ramos, que precisa passar pela cerveja barata, pelo sutiã gasto, pelo picho, porque, se não houvesse isso, não haveria a carta de amor, não haveria amor. O amor passa necessariamente por esses lugares. Sem esse percurso, não haveria o poema. Em outras palavras, o modo como se constrói esse poema é indissociável do modo como se ama. E esse modo passa necessariamente pelo subúrbio, pelo acessível, pelo popular, pelo comum e pela precariedade. Falar de amor é falar de um modo específico de amar que, em Valeska Torres, se passa necessariamente pelo subúrbio e pelo que está em torno do subúrbio. Dizer “modo como se ama” significa pensar não o amor em si, não o ser, não a essência, mas um ser que já é um ser-em-relação.

Em *A comunidade que vem*, Giorgio Agamben discorre sobre a compreensão do ser como modalidade, isto é, como um modo de exposição no mundo. Sobre um ser que é definido pelo modo como ele se gesta no mundo, pelo modo como ele se gera, pelos usos que ele faz de si, Agamben diz que a existência assim não é pensada como uma propriedade, como algo que definiria propriamente ou essencialmente o ser, mas como “um hábito, um *ethos*” em que o que está em jogo são os usos que o ser faz de si (AGAMBEN, 2013, p. 35). *Ethos* é palavra grega que significa “hábito”, “costume”, da qual derivou a palavra “ética”. Agamben procede disso a compreensão de que a “*ética é a maneira que não nos ocorre nem nos funda, mas nos gera*” (AGAMBEN, 2013, p. 35, grifo do autor). Dizendo de outro modo, o ser não se define nem só pelo provisório nem só pelo necessário, mas pelo modo, pelo hábito, pela maneira como ele faz uso de si no mundo e esse modo é o que necessariamente constitui o seu *ethos*, a sua ética (AGAMBEN, 2013, p. 35).

Nesse sentido, a ética não seria a pressuposição de um conjunto de normas, mas, antes, se determinaria pelo modo como o ser se gera, se gesta, se expõe ao mundo. Isso significa dizer que o corpo exposto ao mundo não é, pois, desvinculado do modo como esse corpo se expõe ao amor. Por isso, de uma vez por todas, a esfera privada a que as relações amorosas foram confinadas ao longo de todos esses séculos deve hoje ser considerada não como o fora da política, mas como determinante da política. Uma política outra seria não a que dá a um ser pressuposto um espaço de exposição, mas aquela que se determinaria pela “existência como exposição” (AGAMBEN, 2013, p. 91), exposição que é, antes de tudo, o modo como se vive, o modo como o corpo se expõe ao mundo, ao outro, em suma, o corpo exposto. E certos modos de amar já fazem, de certos corpos, corpos expostos, corpos em risco, como uma mulher que ama outra mulher, por exemplo, ou como alguém cujo amor se passa necessariamente pelo subúrbio, lugar, por excelência, excluído pela política, lugar em que

as vidas estão mais sujeitas à precariedade, em que os corpos estão mais facilmente expostos a riscos, perdas e danos.

O poema “Pombo morto” trata da reparação, talvez, da tentativa, talvez, da impossibilidade de reparação, trata do irreparável:

o tempo com suas grandes mandíbulas esmigalhando a carniça caída
feito o pombo morto entre carros

as cutículas sangrando espirrando líquido vermelho tudo é dor
dentro as unhas se quebram a cada soco dado nesse punho que é meu
desespero essa fala comprida esse wifi torres 123 minha bolsa bege
aquela carteira de trabalho rabiscada os seios com estrias brancas e
largas são minhas as estrias essa vulnerabilidade o cotovelo cicatrizado

taquara faça carinho em dias de sol como aquele domingo de galetto pepsi
e transas de compridas horas no quarto o eu rebocado com pasta branca

sinto falta do que foi meu e não será de ninguém não será
não pela morte mas pelos dias que foram nossos ninguém nunca
arrancará de mim o que foi meu não com o tempo com o tempo não
tirará de mim o que foi meu você aquele domingo de pau vermelho
com as veias tão minhas

em caso de emergência utilize o martelo 296 me dando crises pânico
em abolição quebro os cacos pequenininhos para sair de dentro deles
como saem os espíritos apossando-se das pequenas coisas quebro
você no canto nunca meu nem mesmo eu para voltar ao lugar do vaso
barro sem flores sem água sem terra

o poema fudido suplica todo ferido pra que te deixe atravessar a rua
de longe
te vejo indo
(TORRES, 2019, p. 61)

Como outros poemas, “Pombo morto” trata de uma condição de vulnerabilidade, mas que não é explicitamente econômica nem social, é a vulnerabilidade exposta pela perda. Em um dos capítulos de *Corpos em aliança*, “A vulnerabilidade corporal e a política de coligação”, Judith Butler amplia a noção de vulnerabilidade que já tinha exposto em *Vida precária: os poderes do luto e da violência* quando atrela a perda à vulnerabilidade: “A perda e a vulnerabilidade parecem se originar do fato de sermos corpos socialmente constituídos, apegados a outros, correndo o risco de perder tais ligações” (BUTLER, 2019, s/p). “A perda nos transformou em um ténue ‘nós’”, ela diz ainda em *Vida precária* (BUTLER, 2019, s/p). Um dos laços que nos faz, que nos liga, em um comum, é a perda. Aqueles e aquelas que já estiveram expostos e expostas à vulnerabilidade da perda formam uma comunidade da perda, o que significa dizer que, nesse caso, é a perda e o luto que instituem uma vida política. Em *Corpos em aliança*, ela

menciona a relação da vulnerabilidade com o imprevisto, o incontrolável, o inesperado, que diz respeito tanto à perda quanto ao amor, em suma, que diz respeito ao fato de que somos corpos expostos ao mundo:

O corpo está exposto à história, à condição precária e à força, mas também ao que é espontâneo e oportuno, como a paixão e o amor, a amizade repentina ou a perda repentina e inesperada. Na verdade, pode-se dizer que tudo aquilo que é inesperado em relação à perda toca uma vulnerabilidade nossa que não pode ser prevista nem controlada de antemão. Nesse sentido, a vulnerabilidade denota uma dimensão do que não pode ser antevisto, previsto ou controlado (BUTLER, 2018, p. 162).

Sabemos que alguns corpos são historicamente mais vulneráveis do que outros conforme as estruturas sociais, econômicas e políticas, ficando diferencionalmente expostos, mas realçar a vulnerabilidade como característica que nos constitui, ou dizer que “todos somos seres vulneráveis”, “é marcar a nossa dependência radical não apenas dos outros, mas de um mundo sustentado e sustentável” (BUTLER, 2018, p. 164). Dada essa vulnerabilidade, os fatores históricos pesam, aumentando-a, agravando-a e desdobrando-a na medida em que as estruturas sociais, econômicas e políticas falham historicamente, condenando uns a uma maior vulnerabilidade. Sofrer uma perda expõe-nos à vulnerabilidade, que aumenta e se agrava quando o Estado institui que essa perda não é passível de luto quando assassina corpos negros nas favelas, por exemplo, e os institui como vidas descartáveis, ou quando a falta de assistência do Estado a determinados corpos os institui sistematicamente como corpos que não devem viver uma vida digna. Por isso, “a vulnerabilidade não se reduz a uma particularidade ou a uma disposição episódica de um corpo distinto, mas é, na verdade, um modo de relação que repetidas vezes coloca algum aspecto dessa distinção em questão” (BUTLER, 2018, p. 144).

“Pombo morto” é a vulnerabilidade de um corpo exposto à perda, de um corpo marcado pela irreparabilidade do dano. Algumas formulações nele poderiam levar a crer que se trataria de reaver o que, por direito, deveria ser de posse, de reaver “o que foi meu”. Esse poema, porém, está longe de indicar uma relação amorosa como uma relação mercadológica. A impossibilidade de reaver o dano, aqui, trata da perda irreparável pela qual se faz luto. Trata-se da imagem do luto em que a perda de uma pessoa é sentida como a perda de uma parte do corpo, sintetizada em “tudo é dor”. Tudo que pertence ao eu: “as cutículas sangrando”, “as unhas [que] se quebram a cada soco dado nesse punho que é meu”, “desespero essa fala comprida esse wifi torres 123 minha bolsa bege”, “aquela carteira de trabalho rabiscada os seios com estrias brancas e/ largas são minhas as estrias essa vulnerabilidade o cotovelo cicatrizado”. Do corpo (cutículas, unhas,

punho, fala, seios, estrias, cotovelo) ao que está fora do corpo (wifi, bolsa, carteira de trabalho) que, porém, também constitui o eu, também caracteriza, assina, o eu (o “wifi torres 123”, a “bolsa bege”, a “carteira de trabalho rabiscada”), o que se afirma exatamente não é o eu, mas o eu afetado pelo outro, pela perda do outro, como um eu que porta o outro que já o constitui e não quer perder por nada esse outro em si, não quer sofrer a perda e o dano da perda, não pela perda em si, pela morte, mas pelo que foi em vida; não pela perda, mas pelo preenchimento, dos dias, do tempo, do corpo: “sinto falta do que foi meu e não será de ninguém não será/ não pela morte mas pelos dias que foram nossos ninguém nunca/ arrancará de mim o que foi meu não com o tempo com o tempo não/ tirará de mim o que foi meu você aquele domingo de pau vermelho/ com as veias tão minhas”.

Aqui, o transbordamento é do corpo em perda, do corpo que sofre a perda: “as cutículas sangrando espirrando líquido vermelho”. Entre o estar preenchido e o estar arrancado, entre o estar possuído (amorosamente, pelo inchaço do corpo outro: “você aquele domingo de pau vermelho/ com as veias tão minhas”) e o estar vazio (“nem mesmo eu para voltar ao lugar do vaso/ sem barro sem flores sem água sem terra”), entre o que já se teve e o que não se tem mais, em “Pombo morto” o amor comparece indissociado do luto. A dor como isso que corta se inscreve desde a sintaxe: é um poema radicalmente estruturado no corte, na cesura, na fratura, na quebra no interior dos versos. As três estrofes mais longas, compostas de cinco versos cada, radicalizam o efeito da cesura. Sem nenhuma pontuação, os versos se atropelam em uma longa carreira de trotes ou mesmo em galopes acelerados como o “desespero [d]essa fala comprida”.

E, aqui, falar de luto também se passa pelo subúrbio. Entre a Taquara e a Abolição, entre a Zona Oeste e a Zona Norte, o amor e o pânico, o que já se teve e o vazio: “taquara faça carinho em dias de sol como aquele domingo de galetto pepsi/ e transas de compridas horas no quarto o eu rebocado com pasta branca” e, em oposição, “em caso de emergência utilize o martelo 296 me dando crises pânico/ em abolição quebro os cacos pequenininhos para sair de dentro deles/ como saem os espíritos apossando-se das pequenas coisas quebro/ você no canto nunca meu nem mesmo eu para voltar ao lugar do vaso/ barro sem flores sem água sem terra”. O procedimento de emergência afixado no ônibus 296, sentido Irajá-Castelo, traça o poema: “em caso de emergência utilize o martelo”. Não se sabe se o desespero do luto leva ao pânico do eu no ônibus, o que se sabe é que se aborda o que se passa com o eu dentro do ônibus no subúrbio na mesma abordagem sobre a perda amorosa. Ambos pertencem à e constroem a mesma abordagem. Essa última longa estrofe em que o trânsito comparece pela

sada(o) pela violência contra corpos de mulheres, é ser atravessada(o) pelo racismo, é ser atravessada(o) pelos(as) que são diariamente excluídos(as), é ser atravessada(o) pela desigualdade econômico-social, é ser atravessada(o) pela violência de uma política sistemática de extermínio que não cessa de produzir o irreparável, que não cessa de ser uma máquina de rolagem de danos e perdas impossibilitadas de luto. Denunciando essa política e instaurando outra, os poemas de Valeska Torres traçam uma cartografia do subúrbio e das áreas periféricas da cidade, indissociando o íntimo e o público, o corpo e o corpo da cidade, indo, na ferida aberta da cidade, ao amor, e, na ferida aberta do corpo que ama, ao que estoura na cidade. Nesse caminho esburacado, amar se passa necessariamente por essa travessia pelo subúrbio e essa travessia pelo subúrbio diz necessariamente do modo como se ama.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. (2013). *A comunidade que vem*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Editora Autêntica.

BUTLER, J. (2018). *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BUTLER, J. (2019). *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Tradução de Andreas Lieber. Belo Horizonte: Editora Autêntica. Edição em ebook.

CHAMARELLI, M. (2019). Roberto Correa dos Santos: a traça, o traçado da obra. Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, Rio de Janeiro, v. 11, nº 21, pp. 31-47.

DERRIDA, J. & SPIRE, A. (2018). *Para além das aparências*. Leiria: Textiverso.

MELO NETO, J. (1986). *Poesias completas: 1940 – 1965*. Rio de Janeiro: José Olympio.

PUCHEU, A. (2019). Posfácio. In T. Pequeno (Ed.), *Onde estão as bombas*. Juiz de Fora: Editora Macondo.

TORRES, V. (2019). *O coice da égua*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras.