

## **Mulheres e animais**

Uma história selvagem da poesia em *Onde estão as bombas* de Tatiana Pequeno

**Danielle Magalhães**

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

### **Resumo:**

Este ensaio aborda uma das linhas de força do livro de poemas intitulado *Onde estão as bombas*, de Tatiana Pequeno: a animalidade como o grande outro e a denúncia e a transformação do modo como a animalidade é associada à figura da mulher. Tratando do que se perde e do que se ganha, do que pode ser matéria de transmissão, de linhagem, de herança, de legado, diante de uma história de extermínios e extinções, o livro coloca em jogo começos, entrelaçando o começo de uma história coletiva com o começo de uma história pessoal, o público e o privado, dando a ver que ir aos primórdios da história do Brasil é ir ao começo da história de uma mulher, ir aos primórdios da poesia é ir a uma animalidade ancestral, ir aos primórdios do homem é ir ao que veio mais depois que o depois, que, porém, se aproxima do que veio primeiro. Assim, esses poemas vão instaurando uma outra escrita da história, uma escrita da sobrevivência que traça luto e desejo, denunciando uma história colonial na medida em que se inscreve uma história de colonial, denunciando uma história de matabilidade na medida em que se inscreve uma nova história, um novo começo, uma nova teoria da poesia.

**Palavras-Chave:** brasil; poesia brasileira; poesia contemporânea; mulheres; animais.

---

\* Doutora, UFRJ, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Rio de Janeiro, Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0067-9311>

*Onde estão as bombas* é o terceiro livro de poemas da poeta brasileira Tatiana Pequeno, publicado em 2019 pela Editora Macondo. Gostaria de começar a falar sobre ele a partir do final, um final em que somos remetidos a um certo começo, a um começo rústico, selvagem, primitivo, da história do Brasil. Um começo que por muito tempo fez parte de um legado, de uma matéria-prima a ser transmitida. Um começo que foi incendiado:

eles venceram gaguejando  
pragas  
dançaram macabramente  
em cores de bandeira a  
coreografia dos incêndios  
estou tentando atravessar  
as ruas  
mas esbarro nos mortos  
e nas armas  
do abandono — restos  
das árvores que o temporal  
levanta garantindo o encontro  
definitivo com o passado —  
há corpos na esquina  
cacos e papéis da quinta  
e de longe posso mapear  
onde estão as outras bombas  
porque o ataque já foi iniciado  
e nós nos mantemos vivos  
enquanto os soldados  
vão errando alguns  
dos seus alvos  
(nós)  
deixamos um débito gigantesco e  
nosso dinheiro não paga a natureza  
também foi queimado o canto dos povos  
talvez não haja música para a extinção  
(PEQUENO, 2019, p. 83)

Esse poema intitula-se “museu nacional” e se refere ao grande incêndio ocorrido na noite de 02 de setembro de 2018, na sede do edifício histórico, localizado na Quinta da Boa Vista, antiga residência dos imperadores do Brasil e prédio que abarcava um dos maiores acervos históricos do país, destruídos em quase sua totalidade. Esse poema e o próximo, “museu nacional.2”, compõem um par. Leiamos a sequência para, em seguida, tecermos a análise:

em setembro de noventa  
meus colegas queimaram  
pontas agrestes de um cabelo

foi durante o recreio  
da quarta série  
alguém levou um isqueiro

e por trás do balanço maior  
um pequeno incêndio foi  
provocado

nada comparado ao  
desaparecimento do  
crânio que luzia

mas

meus colegas também  
queriam abrasar a memória  
de uma infância alijada

atearam fogo  
aos fios de contas de uma história  
disseram

— *você é a mais feia dentre nós*

& como os assassinos de hoje

gritaram como dominicanos

— *queimem-na*

sou um animal muito antigo  
também serei mulher-bomba.  
(PEQUENO, 2019, p. 84-85)

Apesar de esse segundo poema vir depois do primeiro, ele se remete a um tempo anterior ao do primeiro. O primeiro poema dá passagem ao segundo como o passado relampeja no presente e não o contrário. O primeiro poema dá passagem enquanto ele mesmo é um passo interrompido, uma travessia impe-

didada, intransponível. Ele dá passagem na medida em que expõe o que impede a travessia, o que fica no meio do caminho: os mortos (“estou tentando atravessar/ as ruas/ mas esbarro nos mortos”). O poema é a intransponibilidade do equívoco: I) a passagem, o passo, o passe, a transmissão é interrompida pela dança macabra (“eles venceram gaguejando/ pragas/ dançaram macabramente”) e pela “coreografia dos incêndios” que não permite o passo, mas impede a passagem; II) nós nos mantemos vivos não porque fomos salvos, mas porque ainda não fomos alvos por um erro de cálculo (“e nós nos mantemos vivos/ enquanto os soldados/ vão errando alguns/ dos seus alvos/ (nós)"); III) queimar um começo é queimar o legado, e o que fica não é o crédito, mas a dívida, o que fica é o que se perde, o que fica é a extinção.

Na sequência do primeiro para o segundo poema, o débito é o legado, ele é que dá passagem: uma história interrompida, um legado interrompido. Na narrativa, o discurso direto fura o poema, e a voz do passado surge como uma voz atual: em destaque (gráfico, com o uso de travessão e itálico), a voz da violência, do extermínio, cruza os tempos. A história dos incêndios é feita de história pessoal e de história coletiva. Nas “pontas agrestes de um cabelo”, toda uma história queimada, a memória queimada, e, agora, a Amazônia queimada. Mas nas mesmas “pontas agrestes de um cabelo”, muitos cabelos queimados, a cultura africana queimada, a história do Brasil queimada, os oprimidos e oprimidas, desde o começo, diariamente queimados. No “pequeno incêndio” de um cabelo, todos os grandes incêndios da história.

Se o primeiro poema conta a história do que teve a história interrompida, o segundo poema continua, só que de trás para frente temporalmente, outra história interrompida, outro começo incendiado: na infância incendiada, todo um começo, que se transmitia pelo canto de um povo, incendiado. Como uma memória que se acende na outra, setembro de 2018 leva a setembro de 1990 e a antes disso, àquela velha história da inquisição, ainda tão atual. Em tempos de Brasil de Bolsonaro e de Rio de Janeiro de Crivella, aquele que mandou censores da prefeitura caçar HQ's e livros com capas e temáticas homoafetivas na 19ª Bienal dos Livros, a fogueira da inquisição deixa de ser uma velha história. O incêndio da história do país é o incêndio da história das mulheres, assim como é o incêndio de negros, pardos, indígenas, assim como é o incêndio de arquivos, de livros, de florestas. A história nacional é um holocausto pessoal e coletivo, a história nacional é um holocausto para quem e para além da história nacional.

Se o que fica da infância é a infância queimada, ateadada, impedida, interrompida (“queriam abrasar a memória/ de uma infância alijada”), o poema deixa, porém, um legado: “mulher-bomba”. Legado esse que é constituído, ao mesmo tempo, entre perda e excesso, entre o que foi excluído e o que ainda

não existia, entre o não-mais e o ainda-não, entre o que foi tirado e o que excede: “mulher-bomba” é uma produção entre o que foi arrancado e isso que é mais que mulher. Se, até então, o legado era o que ficou atravessado, aqui ele se complexifica entre o débito e o acréscimo e entre o que se é e o que será: o que se é aponta para antes e para o que ainda vai ser: um animal muito antigo que também irá ser mulher-bomba (“sou um animal muito antigo/ também serei mulher-bomba”).

Voltaremos a falar sobre “mulher-bomba”, mas para isso percorreremos antes o caminho do “animal muito antigo”, isso que antecede e tem estreita relação com “mulher-bomba”. Vamos do fim ao começo, ao quarto poema de *Onde estão as bombas*:

correndo vinha búfala  
caminhada em punho  
tronco pesado de gado  
eu vinha bovina  
correndo vinha rinoceronte  
pisava forte como arma  
até concreto de chão  
coagulava e mexia  
correndo vinha a galope  
na sina de advertir espantalhos  
marchando com vontade  
a sutileza das vindas  
correndo nasci mamute  
tronco grande animal  
médico para ensinar  
subir e descer com leveza  
nascendo cresci mamute  
pronta para as famílias  
no plural  
e eis que se espantaram com as minhas entranhas  
dei à luz um menino  
— elefante extinguido  
passado como fóssil  
íntimo dos intestinos  
mamute, rinoceronte  
búfalo ancestral

quando morri  
recebi de presente  
a pisada de um mamute  
fiquei esmagada

na humanidade  
preferi ser mesmo animal  
agora meu menino se foi  
o pai danou-se pela selva  
fiquei colecionando presas íntimas  
sagradas antropológicas  
correndo vigilante  
totêmica búfala e tabu  
(PEQUENO, 2019, p. 12-13)

“[S]ou um animal muito antigo”, disse o final do poema “museu nacional.2”, muito antigo como os fósseis, insetos, aracnídeos, répteis, plantas, os cantos dos povos indígenas, o crânio de Luzia, os mamíferos empalhados da fauna brasileira, as múmias, os sarcófagos, as estelas funerárias do Egito Antigo, o meteoro, todos queimados. Um animal muito antigo como um “búfalo ancestral”, como diz um verso do poema supracitado cujo título é “teoria da poesia” – no genitivo substantivo e objetivo.

No começo do poema lemos: “correndo vinha búfala/ caminhada em punho/ tronco pesado de gado/ eu vinha bovina”. Guiados pelo título (“teoria da poesia”), em uma primeira leitura poderíamos dizer que a poesia é que “correndo vinha búfala”, já que o título indica a poesia. Mas a sequência dos versos torce essa leitura quando nos deparamos com o verso “eu vinha bovina”. Seria esse “eu” a poesia falando de si mesma? Seria esse “eu” a poeta? O eu-performativo confunde poeta e poesia em que ambas estão implicadas em um animal que se transmuta (búfala, gado, rinoceronte...). No poema, poesia, poeta e animal se confundem e, na transformação que não cessa de nascer outra, na forma e no corpo de outro animal, o substantivo no qual o animal exerce a função de sujeito da ação também se transforma para verbo em que o animal, já outro, dessa vez, se torna objeto da ação: “espantalhos” desliza para “espantaram”. O animal que adverte aquilo que espanta outros bichos, os espantalhos, o animal que, “correndo vinha a galope/ na sina de advertir espantalhos”, também irá provocar outro espanto (“nascendo cresci mamute/ pronta para as famílias/ no plural/ e eis que se espantaram com as minhas entranhas”), e, como provocador de espanto, ele só é objeto na medida em que é ao mesmo tempo sujeito. As entranhas desse animal espantam também porque dele nasceu o que não vingou, também porque dele nasceu o já extinto, ou melhor, porque ele carrega, gesta, um outro animal anterior a si que, por sua vez, era plural (“mamute, rinoceronte/ búfalo ancestral”). O animal gesta uma ancestralidade extinta: “e eis que se espantaram com as minhas entranhas/ dei à luz um menino/ — elefante extinguido/ passado como fóssil/ íntimo dos intestinos/ mamute, rinoceronte/ búfalo ancestral”.

“[T]eoria da poesia” é um poema que conta uma história, a história de um animal, de seu nascimento até sua morte, que não só se transmuta em outros animais, mas também em poesia e na poeta, de modo que a história do animal é a história da poesia e da poeta mulher que escreve, mas também de toda e de todo poeta que se abre nesse eu-performativo singular. Sabemos por Platão e Aristóteles que o espanto é o começo da poesia e da filosofia.<sup>1</sup> Nesse poema, há um começo implicado nessa história que indiscerne o começo da poesia, da poeta, do animal. Nessa história, o espanto, por onde se começa a poetar e a filosofar, também aparece. Se o poema, como uma teoria, como uma “teoria da poesia”, é pensamento e poesia, ou seja, é poema, filosofia, história, teoria, se há, no poema, uma história da poesia, se ele também é o começo da poesia, o espanto que ele mobiliza não é só tema, mas também teoria. Há, no poema, como uma “teoria da poesia”, uma outra teoria do começo da poesia, isto é, uma outra teoria do espanto. Nesta outra teoria do espanto ou do começo da poesia, a poesia tem uma linhagem animal. Não apenas uma linhagem animal, mas uma linhagem de um animal plural, que se transforma, em cuja transformação não está em jogo apenas o animal, mas o animal e o humano, o animal como humano e o humano como animal, como animal plural prehe de uma ancestralidade extinta.

Advertir os espantalhos, aquilo que, feito de trapos, simula a presença do humano para espantar, e espantar famílias, no plural (“nascendo cresci mamute/ pronta para as famílias/ no plural”), são as duas vias pelas quais o espanto aparece em uma característica de estranheza, não correspondente à “humaneza”. Na tríade poesia-animal-poeta, o que é gestado do espanto, do começo, da linhagem, é uma extinção: o que nasceu é o que foi extinto. Além disso, essa extinção que essa tríade porta é “íntim[a] aos intestinos”: gesta-se, visceralmente, a marca de uma ausência.

Na segunda estrofe do poema, no fim da vida dessa tríade em que os três se confundem em um só, parece que o animal (ou a tríade) se transforma naquilo que gestou, em fóssil. Mas, mais que fóssil, em fantasma: “quando morri/ recebi de presente/ a pisada de um mamute/ fiquei esmagada/ na humanidade/ preferi ser mesmo animal/ agora meu menino se foi/ o pai danou-se pela selva/ fiquei colecionando presas íntimas/ sagradas antropológicas/ correndo vigilan-

---

<sup>1</sup> Sócrates, em *Teeteto* de Platão, diz que a origem da filosofia é o espanto: “Estou vendo, amigo, que Teodoro não ajuizou erradamente tua natureza, pois admiração é a verdadeira característica do filósofo. Não tem outra origem a filosofia” (PLATÃO, 2010, p. 55). Onde se lê admiração lê-se espanto. A palavra *thaumázein* em grego (*θαυμάζω*) quer dizer “espanto”, “admiração”, “assombro”. Aristóteles, em *Metafísica*, complementa Sócrates dizendo que o poeta é, de certo modo, filósofo: “Através do espanto, pois, tanto agora como desde a primeira vez, os homens começaram a filosofar (...). Por conseguinte, o filômito [poeta] é, de certo modo, filósofo: pois o mito é composto do admirável, e com ele concorda e nele repousa” (ARISTÓTELES, 2013, p. 11).

te/ totêmica búfala e tabu”. Algo que corre vigilante depois que morre é, na minha leitura, um fantasma. O animal fêmeo, solitário, fóssil depois de morto, não ficou nem morto nem vivo, mas, mais ainda do que símbolo ancestral coletivo como um totem, restou em tabu, enigma, fantasma. Nesse poema, uma “teoria da poesia” que provém do espanto, do começo, da linhagem, passa necessariamente pela animalidade e pelo fantasmático, pelo entrelaçamento entre poeta (não só o humano em geral, mas, especificamente, a mulher que escreve), poesia, animal; como fantasma, remanesce, ainda, viva.

Em um momento de *O animal que logo sou*, Jacques Derrida diz: “O animal nos olha e nós estamos nus diante dele. E pensar começa talvez aí” (DERRIDA, 2011, p. 57). Só essas frases de Derrida já demandariam um longo debruçar-se sobre. Mas pincemos o que nos interessa de imediato nessa colocação: Derrida atribui a possibilidade (o uso do “talvez” indica isso) do começo do pensamento por uma posição em que o humano é objeto do olhar do animal que é sujeito. Derrida atribui a possibilidade do começo do pensamento pelo “assujeitamento” do humano (DERRIDA, 2011, p. 51). Contra a tradição bíblica em que o animal é criado para ser domado pelo humano, contra a tradição heideggeriana da supremacia do humano como ser dotado de linguagem, contra a tradição do *Cogito, ergo sum* cartesiano, Derrida colocará o começo do pensamento no ponto de vista do animal, demandando, portanto, uma animalidade ao começo do pensamento, demandando um começo que se dê por uma inversão de posições, demandando um começo que se dê pela nudez, pela nudez do humano diante do olhar do animal, demandando um começo do pensamento que se dê pelo ser visto e não por aquele que vê (contra a tradição do Deus todo-poderoso que paga *para ver* (DERRIDA, 2011, p. 38, grifo do autor)). Em tradução de Piero Eyben, Gérard Bensussan começa o texto “Jacques Derrida – uma poética da animalidade”, no livro *Demoras na aporia*, com essas frases de Derrida em *O animal que logo sou*. Bensussan parte dessas frases para dizer que gostaria de pensar a partir desse “olhar de outrem mais *outro* ainda que Outrem, mais *velho* que toda metafísica, mais *originário* que todo dualismo” (BENSUSSAN, 2012, p. 31, grifos do autor).

Na escrita de Derrida, o animal é antes de tudo um “operador de escritura, de leitura, de interpretação” que é inseparável de um caráter autobiográfico: “Os animais me olham [...], eles me saltam cada vez mais selvagememente aos olhos à medida que meus textos parecem se tornar, como quiseram fazer-me crer, cada vez mais ‘autobiográficos’” (DERRIDA, 2011, p. 67). Escrever na posição de objeto de um olhar animal é escrever, pois, em uma exposição, em uma nudez em cujo “eu” está implicado sempre um outro, ou em cuja autobiografia não se traça senão como uma escrita do outro, já que a assinatura de um animal é aquela que tem a possibilidade de “traçar, apagar ou confundir sua



assinatura” (DERRIDA, 2011, p. 63). Como uma traça, essa escrita dá conta de “rasurar o ‘ser’” (DERRIDA, 2011, p. 74), abrindo-se a “uma irreduzível multiplicidade vivente de mortais” como um “híbrido monstruoso” sempre traçado em sua possibilidade de ser morto por alguém que tem o destino traçado para dominar (DERRIDA, 2011, p. 74-75). Derrida fala sobre isso referindo-se à Quimera “esperando ser morta por seu Belerofonte” (DERRIDA, 2011, p. 74-75). Ou seja, parece que a condição de um “híbrido monstruoso” é esperar por alguém que o vai matar. Dizendo de outro modo, a referência a um “híbrido monstruoso” se passa necessariamente por essa relação não com a morte, mas com o aniquilamento, com o extermínio, com o assassinato, com a matabilidade.

Falar de animais é falar de herança, falar do que vem depois ou do que vem atrás: “*Estar-atrás-dele* no sentido da caça, do adestramento, do domar ou *Estar-atrás-dele* no sentido da sucessão e da herança?” (DERRIDA, 2011, p. 28, grifos do autor). Como sabemos pela tradição bíblica, “ele [Deus] criou o homem à sua semelhança *para que* o homem *sujeite, dome, domine, adestre ou domestique* os animais nascidos antes dele, e assente sua autoridade sobre eles” (DERRIDA, 2011, p. 37, grifos do autor). O homem vem depois do animal: dizer “eu sou” é dizer “ser depois” (DERRIDA, 2011, p. 14). No começo era o animal. Depois, o homem. Por último, a mulher, que estará, porém, mais próxima ao que veio primeiro. A mulher está depois do homem que está depois do animal. A mulher é o depois do depois, ela vem mais atrás do que vem atrás. Nem mesmo tratada no plural, como Derrida reivindica que se fale “animais”, nesse texto, a mulher não aparece, tampouco as mulheres. No relato bíblico, não são homens e mulheres de ascendência sobre os animais, são apenas os homens: “Deus deixa Isch completamente só [...]. Isch, ainda sem mulher, ia ganhar ascendência sobre os animais” (DERRIDA, 2011, p. 38). No texto de Derrida, as mulheres aparecem quando o filósofo fala do mito grego de Belerofonte, o herói que, com seu cavalo, mata Quimera e, mais tarde, as amazonas. As mulheres aparecem na seguinte frase: “Belerofonte se encontra como presa das mulheres” (DERRIDA, 2011, p. 85). As mulheres aparecem como sinônimo de nudez, de vergonha, de indecência, de despudor: “Então as mulheres vêm a ele, oferecem-se a ele com despudor; têm a dupla indecência de se expor nuas, de propor seus corpos e de se prostituir, isto é, de se vender” (DERRIDA, 2011, p. 85-86). Mas Belerofonte “não cede aos seus avanços despidos” (DERRIDA, 2011, p. 85-86). Sobre o recuo de Belerofonte, Derrida o assemelha a uma “pulsão imunitária”: “Esse movimento de vergonha, de contenção, essa inibição, essa retirada, esse recuo, é sem dúvida como a pulsão imunitária, a proteção do imune, do sagrado (*heilig*), do santo, do separado (*kadouch*), a própria origem do religioso, do escrúpulo religioso” (DERRIDA, 2011, p. 85-

86). Aqui, sem dizer, mas indicando, Derrida mostra que as mulheres equivaliam à posição do animal. A mulher, como o animal (em um singular que não se abre a um plural, mas se reduz como um todo), está na origem da religião como aquilo de que se deve recuar, como uma doença de que se deve ser imune.

Mulher, vergonha e doença, portanto, estão diretamente relacionadas, tal como a nudez, que se dá depois do pecado, depois da queda, e é desde então vinculada à culpa (AGAMBEN, 2014, p. 114). No começo, a mulher herda não o que é mais próximo ao homem, mas o que é mais próximo ao animal, isso que veio antes do homem. Derrida diz que, em um texto seu (“Um bicho-de-seda”), em que a animalidade está associada à abertura da diferença sexual, “o pensamento do que é nu, diz-se, como um verme, se trata precisamente da nudez, com e sem véu” (DERRIDA, 2011, p. 68). Se, no começo da vida, o sexo do homem se assemelha a um verme, a isso que não é um sexo, na homofonia da palavra “verme” em francês (“*ver*”) escutamos “*vers*”, “*verso*”. Poderíamos dizer: o pensamento do que é nu, como um verso. Podemos dizer, no começo, havia o verme, havia o verso, havia o “ser depois” e havia o ser mais depois que o depois, isto é, havia essa pobreza de ser, isso que Heidegger chama de “ser vivo sem mais (*in einem Nur-Lebenden*)” (DERRIDA, 2011, p. 46) ou de “pobre de mundo (*weltarm*)” (DERRIDA, 2011, p. 72). Como Giorgio Agamben diz em *O Aberto: o homem e o animal*, para Heidegger, o animal é definido “por uma pobreza e por uma falta”, o mundo não se revela a ele (AGAMBEN, 2012, p. 78). Assim, por não ter um mundo que se revele a si, o animal é “um ser-pobre”, um ser em falta, um ser que carece (AGAMBEN, 2012, p. 86).

Ora, a história do homem é fundada em uma falta: “Caim confessa uma falta excessiva: ele matou seu irmão após não ter sacrificado um animal a Deus” (DERRIDA, 2011, p. 80). A armadilha de Iahvé cai sobre Caim, o cultivador, que mata seu irmão, Abel, o pastor. A respeito dessa “insistência redobrada sobre a nudez, a falta e a falha na origem da história humana em relação ao animal”, Derrida tece uma associação com o mito grego de Epimeteu e Prometeu em que “o homem recebe a princípio o fogo e a técnica para compensar sua nudez” (DERRIDA, 2011, p. 82). É “com base em uma falta ou um defeito do homem que este se fará sujeito mestre da natureza e do animal” (DERRIDA, 2011, p. 43-44). Em *O aberto*, Agamben diz: “A descoberta humanística do homem é a descoberta da sua falta a si mesmo” (AGAMBEN, 2012, p. 48). Fundado em uma falta, o homem terá, no domínio sobre o animal, a suplência dessa falta. O excesso que então o constituirá se dá às custas de, do domínio, do sacrifício, do assujeitamento. Demandar uma mudança de posição em que o homem passa a estar nu diante do olhar do animal, em que o homem passa a

ser o objeto, o objeto do olhar do animal, é de certo modo demandar uma vingança do animal sobre o homem, como Derrida especula:

Há muito tempo, é como se o gato se lembrasse, como se ele me lembrasse, sem dizer uma só palavra, o relato terrível da Gênese. Quem nasceu primeiro, antes dos nomes? Quem viu chegar o outro em seu território, há muito tempo? Quem terá sido o primeiro ocupante, e, portanto, o senhor? O sujeito? Quem continua, há muito tempo, sendo o déspota? (DERRIDA, 2011, p. 39).

Se a mulher veio só depois do que o que veio depois e está mais próxima, porém, do que veio primeiro, a herança que ela traz não diz respeito ao que veio imediatamente antes dela, mas ao que veio mais anterior que o homem. A vingança da mulher não seria então de uma reivindicação do que veio antes, mas do que veio só depois que o depois que aponta para o mais anterior. Se Agamben diz “é preciso interrogar sobre o modo como – no homem – o homem foi separado do não-homem e o animal do humano” (AGAMBEN, 2012, p. 29), é certo que interrogar sobre o modo como – no homem – o animal foi separado do humano é interrogar, antes, sobre o modo como a mulher foi separada do humano. Se, em outro momento, o filósofo italiano diz “a única tarefa que parece ainda conservar alguma seriedade é a ‘gestão integral’ da vida biológica, isto é, da própria animalidade do homem” (AGAMBEN, 2012, p. 107), se ainda, de outro modo, ele diz “devemos investigar não o mistério metafísico da conjunção, mas aquele prático e político da separação [entre humano e animal]” (AGAMBEN, 2012, p. 29), investigar o mistério prático e político da separação se passa por enxergar o que não tem mistério nenhum, se passa por essa pura visibilidade da nudez que, de tão nua, nos trespassa com a voz de um fantasma, se passa pelo que não é velado, pelo que não está coberto, isto é, se passa também e, sobretudo, por voltar um passo depois – não como a finalidade de chegar ao que veio primeiro, mas para se dar conta de que talvez não faça tanta diferença entre o que veio primeiro e o que veio mais depois que o depois, e que interrogar o mistério da separação entre homem e animal se passa por interrogar a separação da mulher na humanidade.

O poema que segue ao “teoria da poesia” parece continuar tecendo esse começo, essa linhagem, mas agora com outros elementos. Nele, a ancestralidade vem em dois nomes, ou em dois sobrenomes, ou na estranha justaposição de um sobrenome atual a um nome arcaico, ou na antecendência do sobrenome ao nome, antecendência do sobrenome atual ao nome arcaico. Colocando o sobrenome no lugar do nome e o nome no lugar do sobrenome, o atual antecede e, ao mesmo tempo, fica ao lado do mais antigo. Ambos passam a compor, nessa inversão, um nome e um sobrenome, isso que é matéria de transmissão:

### Silva antiga

primeiro a poesia foi solapada por um desenho errado que fizeram dela. foi exposta entre os gentios de uma biblioteca eminente sabia mente iluminada ao cifrão mais vantajoso da república quando disseram — ainda tolos — que era engenho ou arte ou descendência a moeda da sua larga circulação. depois a poesia não chegou ao que era o seu destino, a distância, e o que seria munição transformou-se naquilo que o poder engendra na psicologia da servidão voluntária: dor, bicheira, melancolia, exílios, enforcamentos, bactérias, prisão. agora a poesia tem companhia tem um número incontável de letras tem esses nomes que evocam o seu dia mais ancestral de artesanato e saída. ela então migrou daquela região grave e grega onde hoje se deve os fundos da terra e troca a guarda bem ao nosso lado entre apertos de mão, palavras sobre crise (acenos, claro, porque implicar-se é um gesto permitido pelas normas da saúde) e ensaios e mais ensaios que jogo ao mar quando encaro os terminais próximos do trabalho que não é de libra e recordo que este é, afinal, o novo antropoceno e boa será mesmo a poesia que apenas indique nos seus versos mais rupestres os caminhos que tenham levado a sabedoria lírica os rios as violetas e os humanos mais sensíveis à sua completa extinção. (PEQUENO, 2019, p. 14-15)

Nessa assinatura, “silva antiga”, lemos, novamente, uma genealogia, uma história da poesia: “primeiro a poesia foi solapada por/ um desenho errado que fizeram/ dela”. O poema continua uma “teoria da poesia”, mas tecendo

uma outra teoria da poesia. Com suas assonâncias em alguns ecos esparsados em /ia/ (“poesia”, “sabia/mente”, “psicologia”, “melancolia”, “companhia”, “dia”, “sabedoria”) e /ão/ (“cifrão”, “circulação”, “munição”, “servidão”, “prisão”, “mão”, “extinção”) estaríamos quase lendo um canto, mas, de cara, nos deparamos com a estranheza do título. Seria o poema uma tragédia? Seria a escrita do poema a inscrição de uma tragédia? Seria o poema a escrita de uma nova tragédia cuja personagem principal é a poesia, agora como “silva antiga”? Outro poema do livro nos dá uma pista. O primeiro verso de “cantilena da outra ponta da praia” diz “meu pai era pequeno além de silva” (PEQUENO, 2019, p. 35).

Silva é um dos sobrenomes mais comuns nos brasileiros e brasileiras. Silva também é uma palavra latina que significa mata, floresta, selva, selvagem. Silva são os que podem ser presos. Silva são os que podem ser mortos. Em “cantilena da outra ponta da praia” lemos “meu pai era pequeno além de silva”. A poeta porta essa herança, ela carrega esse sobrenome. Aliás, ela também carrega o adjetivo transformado em sobrenome. Tatiana Pequeno da Silva traz em si os pequenos e os silvas – ou os “silva’s”, como intitula um poema presente no livro *Aceno* (PEQUENO, 2014, p. 11) cuja apóstrofe não é o plural, mas, em inglês, diz o que é dos Silva. A mulher poeta Pequeno da Silva traz os pequenos, os silvas e o que é dos – ou o que comumente é atribuído aos – Silva, traz a selva, a selvageria, os que podem ser presos, os que podem ser mortos, os pequenos, paradoxalmente pequenos, porque também são apequenados enquanto grandes animais selvagens, rupestres, arcaicos.

A junção entre Silva e Antígona, entre Brasil e Grécia, entre atual e arcaico, entre o mais comum e o mais incomum, entre o sobrenome e o nome, entre os que morrem e os que têm o desejo de enterrar os mortos, entre uma linhagem e aquela que teve a linhagem interrompida, entre os que são mortos e aquela que não deveria ter nascido, essa junção traz uma ancestralidade fundante da contemporaneidade. Ancestralidade essa que também surge pela afronta à lei, a lei que impede de enterrar os mortos e a lei que chancela a manutenção dos/das Silva’s – como diz a famosa letra do *funk*: “era só mais um silva que a estrela não brilha”. Não furtando o olhar à extinção, o poema não só conta o começo da poesia como entrevê o futuro dela, e, nesse futuro, a “boa poesia” será aquela cuja selvageria nos versos indique, mostre, acene o caminho da extinção de uma matéria viva que sempre foi tradicionalmente cara à poesia: “boa será mesmo a poesia que apenas/ indique nos seus versos mais rupestres os/ caminhos que tenham levado a sabedoria/ lírica os rios as violetas e os humanos/ mais sensíveis à sua completa extinção”.

Nessa história selvagem da matéria da poesia, ou da poesia em sua matéria, a poesia será uma história da poesia que mostre o aniquilamento da poesia (ao menos, da lírica) e do que há de mais sensível, ou seja, de rios, violetas, saberes, poetas e muitos de seus “irmãos de misérias e assombros”. Nela, no que virá enquanto extinção, todo e qualquer “aceno”, todos e quaisquer “apertos de mãos”, todas as “implicações” com o outro perderão seus sentidos de ser, senão o de resguardar uma memória do que, então, terá minimamente havido. Nessa história selvagem da poesia, o futuro da poesia, lido desde o presente, é o poema que estabelece tal história, o poema histórico de nossa história a contrapelo (PUCHEU, 2019, inédito).

Poema que é uma história a contrapelo, “silva antígona” parece ser um complemento a “teoria de poesia”, por um ponto de vista, reescrevendo-o, por outro, continuando-o em um contraponto. O poema, que também é uma história, é igualmente uma crítica a uma certa teoria de poesia e a uma certa poesia. Em contraposição a uma certa poesia, ele pressupõe, propõe e define uma “boa poesia” que ainda está por vir. De um ponto de vista, poderíamos ler com ironia essa “boa poesia”, já que remete ao velho juízo de gosto que define a poesia como ruim ou boa, ou seja, cuja figura do crítico é assumida como aquele que julga. Mas, por outro lado, dizer “boa poesia” também pode ser uma forma de usar de um modo irônico a expressão que alguns críticos, ainda hoje, devem usar, o que leva a crer que ainda hoje existe uma certa crítica que julga pelo gosto e que a “boa poesia”, para essa certa crítica, deve ser “apenas” (“boa será mesmo a poesia que apenas”) aquela que maneja a “sabedoria/ lírica os rios as violetas e os humanos/ mais sensíveis”. Possivelmente, “boa poesia” seria aquela que se firma como totem e tabu, aquela poesia que é só decifração. De todo modo, “teoria da poesia” e “silva antígona” são dois poemas, duas histórias, duas teorias, duas críticas, em que está em jogo a extinção: no primeiro, está em jogo a extinção da poesia mesma, mas sua sobrevivência como fantasma e enigma, “totem búfala e tabu”; no segundo, é a extinção de uma certa poesia que está em jogo, e não da poesia, que viverá da extinção dessa matéria constitutiva da poesia. Em “teoria da poesia”, talvez, a sobrevivência da poesia como fantasma esteja, porém, vinculada a um caráter sagrado, enquanto em “silva antígona” a vida da poesia esteja vinculada a um caráter profano. Poderíamos também dizer que em “teoria da poesia” prevalece uma pré-história, enquanto em “silva antígona” uma história.

Essa história se divide em um passado (“primeiro a poesia foi solapada por”), em um presente (“agora a poesia tem companhia tem”) e em um futuro (“boa mesmo será a poesia que apenas”). Em todo o passado exposto no poema, a poesia percorreu um campo minado: o verso “foi exposta entre os gentios/ de uma biblioteca sabia/ mente iluminada” e os subsequentes (“(...) ao ci-

frão mais/ vantajoso da república quando/ disseram — ainda tolos — que era/ engenho ou arte ou descendência/ a moeda da sua larga circulação”) mobilizam termos de uma cultura (iluminismo), de uma economia (liberalismo) e de uma política (república) determinadas. Se o poema dá como ponto de partida o que poderiam ser os entornos dos séculos XVII e XVIII, ele nos diz que, nesse percurso inicial, “a poesia foi solapada”. No que tange ao estilo artístico ou literário, esse período abrangeria o barroco. Mais à frente, todavia, o poema parece retomar esse primeiro começo quando sintetiza: “ela [a poesia] então migrou daquela região grave/ e grega onde hoje se deve os fundos da/ terra e troca a guarda bem ao nosso lado”. Pela retomada fazendo referência à Grécia e, de acordo com a minha especulação do tempo que o poema mobiliza, é possível também que o estilo literário em questão seja o arcadismo. De todo modo, o poema nos diz que, depois do começo, a poesia ainda continuou errando o seu destino: “depois a poesia não chegou ao que/ era o seu destino, a distância, e o/ que seria munição transformou-se/ naquilo que o poder engendra na/ psicologia da servidão voluntária:/ dor, bicheira, melancolia, exílios,/ enforcamentos, bactérias, prisão”. Pelo visto, elementos do romantismo fizeram parte do campo minado e especialmente enclausurado que a poesia traçou, destacando os versos “depois a poesia não chegou ao que/ era o seu destino, a distância”. Porém, ao presente, a poesia chegou de outra forma: “agora a poesia tem companhia tem/ um número incontável de letras tem/ esses nomes que evocam o seu dia/ mais ancestral de artesanato e saída”. Não mais errando o outro, o mais longe, especialmente ou não, a poesia do “agora” é plural, remonta-se à sua própria feitura, e “troca a guarda bem ao nosso lado/ entre apertos de mão, palavras sobre crise/ (acenos, claro, porque implicar-se é um/ gesto permitido pelas normas da saúde)/ e ensaios e mais ensaios que jogo ao mar/ quando encaro os terminais próximos/ do trabalho que não é de libra e recorde/ que este é, afinal, o novo antropoceno”.

Há, em “silva antígona”, uma refundação da poesia que passa por uma reescrita da história da poesia em que quem encara o mar é uma poeta, uma mulher que, dirigindo-se ao trabalho, e não comandando caravelas, não invadindo, não colonizando, anuncia o que será, no futuro, a poesia, ou simplesmente manifesta o seu desejo. Anunciar o futuro como manifestação de um desejo é prenunciar sem qualquer certeza. E o que essa poeta mulher decolonial deseja é, desde o tempo-de-agora, uma poesia-testemunho, uma poesia que seja as marcas de uma ausência, que indique, que acene para os caminhos da extinção. Seja uma poesia que acene para a morte de uma certa poesia, seja uma poesia que acene para a morte de tudo que é vivo, seja os dois, “silva antígona” escreve uma história da poesia em que o futuro da poesia é o trabalho de luto, anunciado ou manifestado do desejo de uma poeta mulher

que se dirige ao trabalho e vincula a gestação de um “novo antropoceno” à poesia por vir.

Sobre “museu nacional.2”, dissemos que esse legado foi constituído entre perda e excesso, entre o que foi excluído e o que ainda não existia, entre o não-mais e o ainda-não, entre o que foi tirado e o que excede. Retomando o que foi dito na leitura do poema, “mulher-bomba” é uma produção entre o que foi arrancado e isso que é mais que mulher. Entre o débito e o acréscimo e entre o que se é e o que será, o que se é aponta para antes e para o que ainda vai ser: “sou um animal muito antigo/ também serei mulher-bomba”. Na versão do texto de Alberto Pucheu publicada como posfácio ao livro de Tatiana Pequeno, não consta o seguinte trecho que ainda permanece na versão inédita em livro, mas cuja reflexão sobre a “mulher-bomba” nos interessa:

A “mulher-bomba” é uma decorrência de se viver enquanto mulher, a que traz um incêndio traumático no corpo, assegurando a responsabilidade que, então, cabe, senão a todos, inevitavelmente, à mulher, para que essa responsabilidade possa um dia caber também aos homens. Por viver enquanto mulher, por experimentar em seu corpo a violência da “humaneza” esmagadora, por fazer em seu corpo a experiência da destruição de tudo o que é mais sensível, é preciso à mulher, ao menos a essa mulher-poeta (mas também a muitas outras), tornar-se uma “mulher-bomba” para instigar o coletivo a se transformar em uma possibilidade bem além da “humaneza” destruidora (PUCHEU, 2019, inédito).

Eu gostaria de atentar para outro sentido, que não exclui o de Pucheu, mas o complementa, que pode ser acrescentado a essa monstruosidade ou a essa animalidade “mulher-bomba”, a partir de versos do poema intitulado “querida,”: “só não tenho fuzis/ mas bombas aqui/ entre as pernas” (PEQUENO, 2019, p. 39-40). Tornar-se esse excesso entre perdas, esse para além da “humaneza”, não apenas indica a experiência da extinção e a possibilidade de um outro devir que não humano, mas, essa espécie “mulher-bomba”, além de portar em si a marca do fim, como um animal muito antigo extinto, também porta bombas entre as pernas. Isso que porta a marca da destruição é um corpo minado não como um “homem-bomba” que reduz o outro e a si mesmo ao “estatuto de pedaços de carnes inertes” (MBEMBE, 2018, p.64). Bombas entre as pernas dão à “mulher-bomba” o estatuto desejanste e erótico de um corpo intrinsecamente amável e matável. Esse corpo que é ele mesmo reduzido a um pedaço de carne (como diz o primeiro verso do poema “mulher do fim do mundo”: “um pedaço de carne assim querendo vara” (PEQUENO, 2019, p.33)), tem, na estranheza “mulher-bomba”, a junção irremediável entre extinção e desejo, horror e amor. Além disso, leio esse corpo minado como um campo minado, pron-



to para explodir, como um corpo “cheio de minas”, isto é, no sentido da gíria, um corpo que traz em si todo um coletivo, muitas mulheres, jovens, meninas, garotas, um corpo que gesta a possibilidade de um começo que se dê com aquelas que têm bombas que explodem entre as pernas.

Isso que é um animal muito antigo e que será o que não é exatamente humano, mas outra coisa que o excede, requer também a compreensão do animal, em *Onde estão as bombas*, como o grande outro. Essa estranheza expõe uma diferença estrutural, fundante, que preserva a selvageria, isto é, também aquelas e aqueles que estão na condição de “silva”, animalizados. No livro, a forma como se incide a crítica feroz contra a animalização do humano é através da incorporação até o limite da animalidade como o grande o outro. Afirma-se até o limite essa animalidade, incorporando-a, incorporando a ancestralidade que ela resgata, o arcaico, a extinção, a vida nua, o corpo exposto e, sobretudo, o devir sobrevivência que está imanente ao devir animal. Essa animalidade afirmada até o limite transforma e, ao mesmo tempo, expõe, a fundação pela exclusão. No traçado de uma genealogia que aponta para a sua extinção, como vimos ao longo dos poemas, especialmente em “teoria da poesia” e “silva antígona”, não é o humano ou a humanidade o paradigma da subjetividade, mas o “animal radical” (BENSUSSAN, 2012, p. 31). Transformando a animalização negativa do feminino e da mulher, da pessoa marginalizada, suburbana, todas aquelas e todos aqueles são convocados em uma linhagem ao mesmo tempo familiar e estranha ao serem evocados em uma genealogia que vem na figura do pai “pequeno além de silva”, “mulato cafuzo mameluco/ geograficamente perdido ou aniquilado” (PEQUENO, 2019, p. 72). Traçar uma diferença que preserva a selvageria é instaurar a possibilidade de um devir outro, de uma metamorfose, de uma transformação, de uma manutenção da estranheza e, também, de sua insubmissão, de sua insubserviência, já que os animais selvagens, indomesticáveis, indomáveis, insubmissos, não estão a serviço de.

Em um poema diretamente destinado a’ “o assassinato de marielle franco”, esse corpo que foi criminosamente apagado, esse corpo político é também um corpo selvagem, um corpo-terra, corpo-fruta, corpo-animal que tem “a pisada de um búfalo” e “um fôlego vindo das raízes”: “como apaga um corpo depois/ de correr nele o vinho de tanta/ fruta gorda e succulenta/ você segura nas mãos da vida/ e nela há respiração timbre/ a pisada de um búfalo/ um fôlego vindo das raízes” (PEQUENO, 2019, p. 79). Remeter a silvas e a selvas é se remeter a todo o horror incidido a tudo que é silva e a tudo que é selva, e é se remeter ao amor que se abre nisso que é selvagem, galopante, erótico, e que, por ser também desejanste, é instituído como matável.

Um dos eixos que sustenta o livro, a animalidade, a selvageria, tudo o que está mais próximo da necessidade e da sobrevivência, não está só atrelado à falta e à perda, a esses e essas que carecem, mas a um risco do excesso, do acúmulo, das sobras. A condição de matável não só se alia à condição de pobreza, de raça e de gênero, mas à condição de ter um corpo grande, um corpo que é tido socialmente como um impedimento, um entrave, como isso que também fica atravessado. Assim, se essa escrita aborda os restos – não como o que naturalmente se transmite, mas como o que muitas vezes não se transmite natural ou geneticamente, como o que resta do que não foi transmitido – esses restos, como sobras, como excessos, são expostos desde o corpo:

(...)

assim como os psicanalistas, os artistas  
e os professores universitários,  
os editores também não gostam de gordas  
mal sabem que mais nova,  
tive um jogo da memória  
de animais marinhos fortes  
sonhava em ser cachalote  
e conhecer o oceano profundo  
e outras espécies diferentes da minha  
até os sessenta anos nadando  
o corpo enorme e belo  
cetáceo  
queria  
morrer perto de algum arquipélago  
e ter minha ossada enorme sendo  
justiçada pelo tempo  
não virei cachalote  
mas poeta  
e como tal  
também sou versada  
na arte da natação  
de nunca esquecer  
a minha elefântica  
memória.

(PEQUENO, 2019, p. 57)

O trecho citado é do poema intitulado “antílope-cetáceo” cujo primeiro verso começa com “sobre as bombas” (PEQUENO, 2019, p. 56). Antílope: grupo de mamíferos bovídeos. Cetáceo: mamíferos marinhos. Essa junção, “antílope-cetáceo”, já é, portanto, um paradoxo. Se cetáceo deriva do grego *Ketos* que significa monstro marinho, a junção “antílope-cetáceo” é uma monstruosidade maior ainda, porque junta, em apenas uma espécie, mamíferos terrestres e marinhos. Antílope-cetáceo é o impossível, é um mamífero bovídeo-marinho.

O poema nos leva a crer que a afirmação dessa impossibilidade não se incorpora no cachalote, porque, como sabemos, é apenas um cetáceo. O final do poema indica que a afirmação dessa impossibilidade acontece em outra espécie: poeta. E aqui o “novo antropoceno” que traz em si o caminho da extinção parece ser mais animal do que se imagina, assemelhando-se a esse “antílope-cetáceo” que porta uma “elefântica/ memória” e, versado na “arte da natação”, cada vez menos naufraga, cada vez menos afunda, como outro poema nos diz, como um complemento: “ainda assim o mar está aqui e cada/ vez menos me afunda/ persisto a nadadas com braços gordos/ e cansados mas boio sabida de ser esse/ um dos meus talentos/ boio e seguro a onda para andar/ mesmo no de fora das linhas” (PEQUENO, 2019, p. 43). Se o “novo antropoceno” é esse que traz a marca da extinção, sendo um “antílope-cetáceo”, mais do que nunca, sua “arte” é a da sobrevivência. Ele sempre vai ser o que resta dos naufrágios.

*Onde estão as bombas* é um livro de poemas como uma reescrita da história, uma reescrita decolonial, uma reescrita selvagem, de quem revolve os mares e a terra denunciando a história que nos foi contada até hoje e tecendo uma reescrita da história. *Onde estão as bombas* vinga as bombas em um gesto de aceno a quem vive sob o efeito de extinção das bombas, vinga os matáveis na escrita da sobrevivência do desejo e do luto, na escrita de um novo começo, de um aceno ao “novo antropoceno” que tem mais em comum com os animais do que se imagina e que denuncia a proximidade da linhagem das mulheres, essas que vieram mais depois que o depois, com aquilo que veio primeiro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G. (2014). *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Editora Autêntica.

Aristóteles. (2013). *Metafísica*. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola.

Bensussan, G. (2012). Jacques Derrida – uma poética da animalidade. Tradução de Piero Eyben. In P. Eyben (Ed.), *Demoras na aporia: bordas do pensamento e da literatura*. São Paulo: Editora Horizonte.

Derrida, J. (2011). *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp.

Mbembe, A. (2018). *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições.

Pequeno, T. (2014). *Aceno*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel.

Pequeno, T. (2019). *Onde estão as bombas*. Juiz de Fora: Editora Macondo.

Platão. (2010). *Teeteto*. Tradução de Marcelo Boeri. Lisboa: Calouste.

Pucheu, A. (2019). *Tatiana Pequeno: uma poesia política do assombro*, inédito.