

VOCAÇÃO PARA O CHÃO: INESPECIFICIDADE E QUEDA NA POESIA DE MARIA ISABEL IORIO

Caio Arnizaut Riscado (doutor pelo PPG em Artes cênicas da UNIRIO e professor substituto do curso de Direção teatral da ECO/UFRJ)

RESUMO

A partir de poemas do livro *Aos outros só atiro o meu corpo* (2019), o artigo apresenta uma leitura da produção da artista Maria Isabel Iorio em diálogo com o conceito de inespecificidade na arte, desenvolvido por Florencia Garramuño. Para localizar o movimento da queda e a presença do chão na poesia da autora, o texto utiliza como referência o teórico e dramaturgista da dança André Lepecki. Além disso, propõe que mesmo na inespecificidade há espaço para a singularidade, destacando vestígios de uma experiência sapatão em constante disputa e transformação.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Inespecificidade; Queda; Chão; Sapatão.

VOCATION FOR THE GROUND: UNSPECIFICITY AND FALL IN MARIA ISABEL IORIO'S POETRY

ABSTRACT

From the poems from the book *Aos outros só atiro o meu corpo* (2019), this paper presents a study of artist Maria Isabel Iorio's production conversing with the concept of unspecificity in art, as developed by Florencia Garramuño. To find the falling movement and the presence of the ground in the author's poetry, the work of dance researcher and dramaturgist André Lepecki was used as reference. Beyond that, this paper proposes that even in unspecificity there's space for singularity, pointing to remnants of a dyke experience in constant dispute and transformation.

Keywords: Brazilian Literature. Unspecificity. Fall. Ground. Dyke.

Aos outros só atiro o meu corpo, segundo livro de Maria Isabel Iorio, foi publicado em 2019, pela editora Urutau. Nele a autora segue contaminada pelo desejo de trabalhar a linguagem da poesia a partir de um viés inespecífico e, portanto, não limitado à palavra. Se em seu primeiro livro, *Em que pensaria quando estivesse fugindo* (editora Urutau, 2016), ela já havia explorado os limites da escrita ao juntá-la com desenhos, sua publicação recente vai além e é composta também por imagens formuladas em processos variados de intervenção.

Através da manipulação de fotografias, subtração de palavras de textos informativos e/ou colagens que unem, em uma mesma peça, materiais provenientes de diferentes universos, Maria Isabel Iorio estabelece sua costura para jogar no mundo o seu próprio corpo. Como na ação mencionada pelo título do livro, o movimento de criação da autora é como uma superposição de camadas que vai ganhando leis próprias. Atira-se o corpo porque, assim como a poesia, ele pode ser percebido como território impreciso, não de todo conhecido e, por isso, sempre em processo de construção.

Embora se defina como poeta e artista visual na pequena biografia que consta na publicação, mapeando dois campos distintos de atuação (a poesia e as artes visuais), a produção de Maria Isabel Iorio não se apresenta de maneira dividida. No livro, os dois campos não só interagem, mas se fundem, gerando um terceiro campo, ainda sem nome, atravessado por composições que seriam consideradas impróprias, tanto da poesia quanto das artes visuais, se observadas pelo sistema de categorização tradicional das produções artísticas. Depois dessa observação, torna-se necessário esclarecer que esse terceiro campo não é novo, assim como a sua produção não carrega a pretensão do ineditismo. Nem lá nem cá, a escritora habita o entre – espaço de criação expandida e, sobretudo, de tensionamento.

Essa característica poderia conduzir a crítica a localizar a obra da autora como sendo uma produção interdisciplinar. No entanto, Maria Isabel Iorio não percebe os diferentes campos de atuação artística como disciplinas e investe na testagem dos limites que lhes são, regularmente, impostos. Sua produção não corresponde a padrões fixados do fazer artístico, seja ele da poesia ou visual, e se aproxima da busca por saídas para o que é entendido pela cultura artística dominante como próprio de cada linguagem. Nesse sentido, a autora desenvolve uma atividade que trai o entendimento massivo de que determinados modos de

fazer e algumas materialidades são específicos (propriedades) de certos campos.

Iluminados pelas pesquisas de Florencia Garramuño (2014), podemos entender a atividade realizada por Maria Isabel Iorio como uma prática de não pertencimento. Ao traçar os caminhos da poesia e da arte visual tradicionais, a artista se distancia da localização restrita em determinado campo e faz confluir em sua poética diferentes meios e materiais. Ela não pertence especificamente à poesia, mas produz poemas; não está na galeria, mas as páginas de seu livro estão repletas de enquadramentos. Propondo a utilização de elementos extrínsecos às linguagens por onde passeia, Maria Isabel Iorio pesquisa o seu próprio caminho na medida em que também o inventa. A inespecificidade de sua obra está no movimento de conhecer por dentro as estruturas para, mesmo que provisoriamente, fugir delas.

Segundo Garramuño (2014), essa saída do que é próprio, do que seria propriedade de cada área ou campo, aposta no inespecífico para pensar a elaboração de uma linguagem do comum que proporcione modos diversos de pertencimento. Com base em Certeau (1994), podemos pensar o sentido do comum como dado humano da invenção cotidiana, como dado que promove e recria incessantemente as interações entre as diferenças que o definem. Na esteira do pensamento do intelectual francês, a professora e pesquisadora brasileira Maria Luiza Sússekind (2014) vai adiante e propõe o comum como sendo, necessariamente, uma comunidade de diferentes.

Na invenção do comum, a provocação por modos diversos de pertencimento quer se afastar da especificidade de uma arte em particular e, mais pontualmente, de uma ideia de arte como específica. Se as palavras estão no mundo assim como as imagens, a coexistência entre esses materiais revela que o comum nada mais é do que uma possibilidade de composição estruturada por combinações de elementos múltiplos. Portanto, se admitimos a multiplicidade do comum, conseqüentemente, entendemos que não há uma só maneira de pertencer a ele.

Sobre a implosão do específico no interior de uma mesma linguagem estética, Garramuño diz: “é o modo como esses entrecruzamentos de fronteiras e essa aposta no inespecífico podem ser pensados como práticas de não pertencimento que propiciam

imagens de comunidades expandidas” (GARRAMUÑO, 2014, p. 27). A aparição do impróprio na literatura de Maria Isabel Iorio amplia a ideia de comum e motiva a artista a fazer com que as linguagens, já estruturadas, saiam de si mesmas. Nessa desapropriação de uma ideia essencialista acerca da poesia e das artes visuais, é o elemento impróprio, ou seja, o mais drasticamente outro daquilo que se convencionou tratar como específico, que potencializa “outros modos de organizar nossos relatos, e, por que não?, também nossas comunidades” (GARRAMUÑO, 2014, p. 29).

As imagens presentes no livro de Maria Isabel Iorio não ilustram os textos. Elas são, numa mesma medida, textualidades resultantes de uma proliferação significativa da própria noção específica de texto poético. As fotografias, colagens e intervenções utilizadas pela autora não ilustram o texto porque fazem parte dele – são o texto. E, como texto, impulsionam o avanço na apreensão de sua narrativa poética. Da mesma forma como nos relacionamos com as palavras, as imagens também devem ser lidas como elementos constituintes desse modo de organização da produção de relatos em campo expandido.

No arranjo das palavras, a fonte inespecífica também está presente, como no corpo do poema *Antes*, “tirado de palavras cruzadas” (IORIO, 2019, p. 134), e no poema que surge, de certa forma é encontrado, a partir da atividade de eliminar palavras e refazer frases de um “texto informativo retirado da internet” (IORIO, 2019, p. 135). Maria Isabel Iorio escreve através de diferentes suportes para que eles percam o caráter específico e possam se inscrever de forma desinteressada em sua proposição imprópria. Esse tipo de escrita sugere outra inscrição poética para materiais funcionais e cotidianos como, por exemplo, uma carteira de trabalho (IORIO, 2019, p. 80-81), uma ficha de compromissos do dia (IORIO, 2019, p. 115), a descrição técnica do conteúdo de uma caixa de fósforos (IORIO, 2019, p. 137) e uma página de sumário (IORIO, 2019, p. 155).

Nessa trajetória por modos diversos de pertencimento, logo, por uma revisão das estruturas sedimentadas, a autora brinca com a ideia de sequencialidade, comumente acessada na edição de livros. Sua publicação termina com a imagem de um sumário, contrariando tudo aquilo que aprendemos a respeito de sua função. O sumário que apresenta, nomeia e organiza o que está para começar, ou seja, que inaugura uma ideia de

início, é na produção de Maria Isabel Iorio uma possibilidade de fim.

O “sumário ao contrário” desperta tudo aquilo que pode vir a ser expressivo depois do livro. E, por isso, trai a própria ideia do livro quando pensado como objeto que carrega uma narrativa linear e fechada. É como se a história, se é que existe uma, ainda estivesse por ser contada, narrada pelos olhares de outras e outros que, depois de terminada a leitura, inaugurariam o seu próprio começo. Como quem diz: só agora que chegamos ao final é que, talvez, estejamos prontos para outros inícios.

Na criação da escritora, início e fim parecem ser instâncias que ativam uma relação coconstitutiva. Pois, se todo começo é fim de alguma coisa, em toda finalização também podemos localizar diferentes processos que se iniciam. Essa relação não se dá somente pela proposição de deslocamento do sumário. Ela pode ser observada nos trechos em que a autora estranha a ideia de finitude, como nos versos “não estou certa quantas vezes/ nos é permitido nascer” (IORIO, 2019, p. 64) ou “como é estranho alguma coisa ser feita para ser destruída” (IORIO, 2019, p. 111), e, ao mesmo tempo, interessa-se pelas inúmeras possibilidades de recomeços: “eu gosto de pensar que estamos nascendo toda vez que damos os olhos com força” (IORIO, 2019, p. 110). E ainda: “essas partes nossas que não somos ainda/ coisas que estão esperando por nascer” (IORIO, 2019, p. 77); “o que ainda pode nascer?” (IORIO, 2019, p. 77), pergunta Maria Isabel Iorio.

A relação coconstitutiva entre início e fim também pode ser percebida na apreensão que a autora faz do corpo em sua narrativa. Para dar continuidade à ideia que finaliza o primeiro parágrafo deste artigo, que apresenta o corpo como território impreciso, podemos acessar alguns versos em que a autora utiliza a movência dos pelos para marcar a condição transitória de nossas corporeidades; para marcar que no corpo algo sempre termina e/ou começa: “o cabelo cresce há quatro anos, agarrando/ nas coisas, prendendo na boca dos outros” (IORIO, 2019, p. 21) ou “os pelos crescem como nós: caindo” (IORIO, 2019, p. 23).

Esse último verso localiza o paradoxo da (des)continuidade do corpo, de suas atividades contraditórias e não de todo conhecidas. A partir da metáfora dos pelos, Maria Isabel Iorio informa: para crescer é necessário cair. E é mesmo só depois da queda que se

pode subir. Uma vez no chão, pode-se mirar melhor a horizontalidade, negar a verticalidade fállica e habitar, quem sabe, esse território de estabilidade momentânea. Cair, essa atividade tão rejeitada e negada socialmente – “a gente que vive fazendo todo esse esforço pra não deixar a cabeça cair no chão, todos os órgãos do corpo se equilibrando pra contrapor ao seu peso” (IORIO, 2019, p. 119) –, é, para a autora, quase como uma vocação, um chamado para corporificar sensações que não se resolvem somente dentro e precisam do exterior, do choque, da fricção entre materiais duros para existir.

Dessa forma, a queda pode ser também um dispositivo para se descobrir com e em vida: “isso, um corpo todo/ exposto à queda, ao caldo” (IORIO, 2019, p. 18). Ou seja, um posicionamento revelador de nossa condição frágil e passível de dano: “minha mãe reclama não/ adiante minha postura/ é essa eu uso sapatos/ maiores para tropeçar mãe eu estou decididamente/ inclinada a cair” (IORIO, 2019, p. 51).

O corpo disponível para a queda, o corpo que cai, relembra que é esse “o trabalho das folhas, a existência da chuva” (IORIO, 2019, p. 120). E, mesmo assim, “a gente segue vivendo como se cair fosse um risco, não pudesse ser uma vontade” (IORIO, 2019, p. 119). A autora não só aceita a queda de seu corpo como também age em sua defesa. Não quer estar perto dos aviões de guerra, dos arranha-céus, pois sabe que o chão, além de espaço supostamente fixo e “seguro”, pode disparar outras maneiras de ocupar o que dizem ser nosso (espaço público), mas a todo tempo nos tiram. O desejo de cair, o entendimento da queda como vontade, mapeia uma dupla indignação de Maria Isabel Iorio a respeito desse movimento: “como se cair não fosse, por exemplo, uma exigência imediata para o presidente deste país” (IORIO, 2019, p. 119) e, ainda, “como se cair não pudesse de repente ser uma postura” (IORIO, 2019, p. 120).

Se, de acordo com Maria Isabel Iorio, crescemos caindo, é através de sua proposição que podemos pensar a queda como postura, como ação ética que faz lembrar a precariedade de um corpo. Judith Butler (2015) afirma que nós nascemos todas e todos precários e é a precariedade inerente à vida que pode também nos fazer lembrar que estamos, ou deveríamos estar, sempre em relação. Para que uma vida possa se dar, diz a filósofa, o agenciamento de uma rede de outras vidas se faz necessário. A precariedade implica em

viver socialmente e o fato de “a sobrevivência de uma pessoa estar estreitamente relacionada com o outro constitui o risco constante da sociabilidade: sua promessa e sua ameaça” (BUTLER, 2015, p. 96).

Nesse sentido, e sabendo que nossa vida não está somente em nossas mãos, ou seja, que viver não depende somente de uma animação ou vontade do sujeito, a queda não deixa de ser um modo de interferir na esfera relacional. Numa perspectiva de mundo em que a virilidade, a estabilidade e a verticalidade são incessantemente não só cobradas, mas, sobretudo, estimuladas, cair pode significar reativar estímulos para a manutenção ou, em casos mais pontuais, reativação da rede de relações mencionada por Butler.

Cair é descoreografar a verticalidade do poder vigente, negar o fluxo eficiente de corpos, fazer paragem, virar pedra no meio do caminho para, por fim, detonar políticas do chão. O corpo que cai anima, ao seu redor, outras palavras, outros mecanismos de relação, pois expõe com seu movimento a instabilidade das coisas que se quer, a todo custo, esconder, camuflar, vigiar, corrigir e proibir. Em contato com o chão, Maria Isabel Iorio revela sua “presença despencada” (LEPECKI, 2017, p. 187) e seu cansaço em se manter de pé, revestido de postura, transforma-se em desejo de estar sempre caindo – caindo e em relação. Se alguns eventos nos “tiram o chão”, a artista antecipa sua própria queda e, numa espécie de autoboicote conscientemente planejado, tropeça com vontade. Ela se aceita como participante ativa da produção de suas próprias fissuras. Mais uma vez, relembramos sua afirmação: “ (...) eu estou decididamente/ inclinada a cair” (IORIO, 2019, p. 51).

André Lepecki (2017), teórico e dramaturgista da dança, ao escrever sobre o trabalho do performer William Pope.L¹, afirma que o mesmo adota o chão como espacialidade recorrente no desenvolvimento de sua obra, pois o tropeço, fazendo referência ao episódio fanoniano², estaria para a população negra como um acontecimento

1 William Pope.L é negro, norte-americano, artista visual, performer e tem trabalhos realizados em diferentes suportes, como, por exemplo, a instalação, a pintura, o vídeo, a fotografia etc. Sua prolífica obra não se enquadra em nenhuma categoria específica da arte contemporânea e problematiza, justamente, a incapacidade de sustentar a noção de gênero artístico. Pope.L ostenta como marca registrada a frase “O Artista Negro Mais Amigável da América” e, através de suas práticas, elabora críticas e denúncias sobre a atualidade do colonialismo, do racismo e do sistema de captura, naturalização e reprodução de exclusões raciais. Para saber mais sobre a trajetória do artista, ver: FABIÃO, 2013 e LEPECKI, 2017.

2 “Frantz Fanon é o fenomenologista de uma política cinética do tropeço. Sua escrita revela as forças hegemônicas e contra-hegemônicas que atravessam os planos de movimento e de chão. Fanon descreve

estruturante e condicionador de suas movências e sociabilidades. Pope.L vai ao chão para contrariar o saber branco e vertical que, além de querer higienizar corpos e condutas, desconsidera o conhecimento produzido fora de sua falocracia, que comanda a orientação e circulação dos espaços. Segundo Lepecki, as performances de Pope.L são também sobre identificar “quem detém o conhecimento do chão – seja em nome da sobrevivência ou da conquista imperialista” (LEPECKI, 2017, p. 182).

Assim como nas performances de Pope.L, as palavras – e também o corpo – de Maria Isabel Iorio estão no chão ou inclinados a cair. Essa espécie de tombamento da e em linguagem abre um processo de desidentificação com o estigma, ao adotar, numa atitude de contratrabalho, o reconhecimento da zona de desconforto como lugar de movência:

esse acolhimento da dolorosa horizontalidade, esse entendimento das fissuras e temperaturas do chão físico e histórico onde inevitavelmente a presença é negociada, tudo isso é o reconhecimento de que a zona de desconforto é o lugar onde todos vivemos e no qual nos movimentamos (LEPECKI, 2017, p. 187)

As quedas de Maria Isabel Iorio externalizam seu interesse em não esconder essas zonas de desconforto, em negociar sua presença na instabilidade das relações. Dessa forma, o insulto se transforma em fundamento para a formulação de uma identidade outra que se estrutura na e pela disputa, por exemplo, por novas ocupações dos espaços de chão. Assumir o chão como elemento estruturante de si é falar da margem ao centro, construir no exercício do trabalho sobre si mesma uma concepção pós-identitária. Em outras palavras, afirmar-se no chão. Ou seja, ser caída, ser suja, ser campo discursivo contra-hegemônico, pois “o chão é fissurado, quebrado, frio, quente, fedido, sujo. O chão fura, fere, prende, arranha. O chão, acima de tudo, pesa” (LEPECKI, 2017, p. 180).

Se a autora, que é sapatão, descobre-se suja pelo olhar e julgamento do sujeito

minuciosa e corporeamente como forças e contraforças se articulam na formação de subjetividades e de experiências da imagem do corpo na colônia, na pós-colônia e na neocolônia. Caminhando por Lyon, Fanon descobre por meio do tropeço que um chão não é só terreno, mas é sempre composto também de atos de fala. E descobre que todo ato de fala é um corpo a corpo com a linguagem, um embate em que o terreno social se organiza produzindo e reproduzindo corpos (...). Passeando pela cidade como um bom burguês, jovem médico que era, Fanon escuta uma voz vinda do outro lado da rua: 'Mamãe, olha o preto!'. E de novo: 'Mamãe, olha o preto, estou com medo!'. As palavras da criança crivam-no como balas, ativam um tremor de terra privado sob os pés de Fanon, de qualquer jeito revelando uma balística da linguagem: 'Tropecei. Estilhacei-me. Desde então me movo na horizontal.'”(LEPECKI, 2010, p. 17-18)

dominante, homem e heterossexual, antes mesmo que ele arquitete sua queda, ela apronta o solo e o corpo como agentes de sua sujeira. No chão, encontram-se os corpos rejeitados e, considerando as diferentes incidências dos marcadores sociais e a mobilidade de determinados privilégios, imundos: negras e negros, sapatas, bixas, travestis, trans e muitas outras corpos. O chão pesa nas costas daquelas e daqueles que o encontram, justamente, por serem quem são. Sua imundice não se separa do corpo, cola nele porque é, também, corpo. Afinal, “somos isso que/ nunca está totalmente limpo” (IORIO, 2019, p. 18). Somos o que é formado “só pela duração das coisas sujas,/ duração das coisas/ que colam” (IORIO, 2019, p. 90).

Pelas bordas da sujeira grudenta do chão, a produção sapatão de Maria Isabel Iorio conversa com a poesia bixa de Francisco Mallmann³. Nesse sentido, as autoras se reconhecem na imundice que lhes é direcionada. Para Mallmann, não há como escapar: “a sujeira que se fez/ a vida essa coisa imunda” (MALLMANN, 2018, p. 30). Será preciso limpá-la? É Maria Isabel Iorio quem responde, pois, assim como percebe, “está tudo sujo./ Botar o pé no mundo, já estamos sujos” (IORIO, 2019, p. 31). Mas há diferentes formas de habitar a sujeira, e, nessa conversa entre poetas, torna-se fundamental separar não só os materiais como também os meios. Isso porque uma das maneiras de enfraquecer o dominante autodeclarado como “limpo”, revela a poesia de Mallmann, é distanciar-se da sua forma de ocupar e lutar: “eles têm as armas/ e eu tenho o sangue/ é essa a nossa diferença” (MALLMANN, 2018, p. 14).

Para sublinhar essa diferenciação, que se faz em meio à sujeira das sociabilidades violentas, mais uma vez, Maria Isabel Iorio conversa com Mallmann e formula um poema em resposta ao citado acima. Se, de acordo com Mallmann, eles têm as armas e nós, sapas e bixas, temos o sangue, é importante destacar do que nossas mãos estão sujas: do trabalho diário de nos mantermos com e em vida, em defesa da rede social de apoio, mencionada por Butler, lubrificando articulações, engrenagens, passagens e paisagens. Sobre esse aspecto de nossa diferença, Maria Isabel Iorio diz: “nós temos as mãos sujas de graxa/ eles, de sangue”

3 Em 2018, Francisco Mallmann publicou o livro *Haverá festa com o que restar*, pela editora Urutau. Além de poeta, Francisco Mallmann é mestre em Filosofia (PUC-PR), artista residente da casa Selvática (Curitiba, PR), idealizador do projeto Membrana, criador e editor do site Bocas Malditas, dramaturgo e performer. Para saber mais sobre a obra do autor, ver: RISCADO, 2019.

(IORIO, 2019, p. 59). A conversa entre os poemas das duas artistas deixa claro: nós estamos ocupadas em sobreviver enquanto insistem em nos calar e matar.

No poema de Maria Isabel Iorio, a imagem das mãos sujas de graxa faz referência à sapatão caminhoneira, constantemente hostilizada por sua posição de disputa na produção de masculinidades não hegemônicas. A lésbica como um caminhão é metáfora para pensar o tamanho, o peso e a força de sua luta. As mãos sujas de graxa reafirmam a condição diária do trabalho pela manutenção da vida. Se a lésbica é um caminhão, ela poderá parar as vias, interromper o fluxo e fazer despencar sua carga formada por vivências e ideias articuladas fora da heteronomia.

Assim como o chão, a carga da lésbica pesa, mas sem a intenção de servir, sobrecarregar ou ferir o outro. Como o automóvel, que se movimenta e ganha a estrada, a sapatão caminhoneira quer ampliar o espaço, fazer do seu próprio corpo lugar de movência, troca, viagem, chão e relação: “abrir um chão no centro do corpo de pé/ uma possibilidade horizontal que sustente sapatos produzidos/ em todos os países/ permitir todo tipo de escambo, tráfico, piso/ não pisar em ninguém” (IORIO, 2019, p. 100).

Maria Isabel Iorio usa sapatos maiores para tropeçar, é sapatão. Caminhão, corpo-graxa colado na sujeira do chão e abrindo caminho entre as palavras e imagens. Tanto o sapato grande, que leva ao tropeço, quanto o caminhão, resultam em movimento. E, como sabemos, uma das leituras possíveis para o movimento pode ser a ideia de trabalho. Ou seja, o ofício de mover, deslocar, mudar as coisas de lugar, assumir responsabilidades, produzir, criar novas identidades e perspectivas, trabalhar.

O ofício que lida com as fissuras do poético, segundo Audre Lorde (2019), faz da poesia um campo necessário para a localização e afirmação daquilo que sentimos, mas que não tem nome antes do nascimento do poema. “É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas” (LORDE, 2019, p. 47). Por isso é preciso riscar o papel, ocupar as folhas, criar um encadernado de páginas e nomear, de acordo com as próprias vivências e desejos, aquilo que sentimos.

O trabalho poético dispara negociações éticas porque firma corpo e cria, com palavras e imagens, instâncias referenciais que nos fortalecem e, sobretudo, mostram que não estamos sozinhas nas disputas por imaginários. Nesse sentido, ele é também fonte de vida: “poesia não é apenas sonho e imaginação; ela é o esqueleto que estrutura nossa vida. Ela estabelece os alicerces para um futuro de mudanças, uma ponte que atravessa o medo que sentimos daquilo que nunca existiu” (LORDE, 2019, p. 47).

Essa ponte de mudanças já pode começar a ser vista, para citar alguns exemplos, no aumento do número de publicações realizadas por artistas LGBTQIA+ (independentes ou não), nas discussões sobre gênero e sexualidade em projetos de pesquisa de pós-graduação, peças de teatro, performances e também no cinema brasileiro. Mesmo distante do cenário ideal, sabemos que é preciso ocupar e lutar por mais espaço, empregabilidade e visibilidade, estamos acordando em despertar nossos imaginários e, como menciona Lorde, pavimentar o chão do horizonte de nossas esperanças com nossas próprias intenções e vozes. Na criação desse chão, a atividade inespecífica (que embaralha materialidades e ferramentas de diferentes campos artísticos) vai de encontro à necessidade de se afirmar singular dentro das categorias macropolíticas que resumem e simplificam nossas subjetividades.

No encontro com o projeto de Maria Isabel Iorio podemos destacar duas características, ao menos para a recepção de seu segundo livro, do seu trabalho atual. O centro de seu jogo poético se mostra inespecífico, como analisado anteriormente, mas também singular. A artista está livremente jogada entre meios e materiais, mas a percepção de sua identidade social não parece aberta para especulações. Maria Isabel Iorio se autodefine sapatão porque sabe que determinadas vivências precisam ser nomeadas. Mas essa nomeação não vislumbra a clausura. Ao contrário disso, ela localiza, faz valer a singularidade de um corpo que é também grupalidade(s). Dessa maneira, e nessas comunidades que agem pela profusão de novos relatos, somente cada sujeito poderá assinalar sua participação e, se for o caso, por motivos estratégicos e provisórios, representação.

Nesse sentido, a definição sapatão não é conjunto (macrocategoria), mas grupalidade(s) oscilante(s), uma multidão (PRECIADO, 2011) implicada em atentar para

as diferenças da diferença. A multidão dissidente é cambiante e, frequentemente, duvida dos movimentos identitários que querem, como já apontado, reduzir múltiplas vivências a determinado aspecto das mesmas. Sendo assim, a delimitação sapatão funciona como estratégia de combate. A identidade política, talvez, seja a única que ainda nos sirva. A diferença das diferenças pode ser nossa máxima vantagem, nosso modo mais próprio de lutar pela liberdade em vida; nosso modo mais próprio de usar a poesia como esqueleto estruturante de nossa vida precária.

Falamos em multidão para nos distanciarmos da ideia de massa. A massa é um “compacto homogêneo, uma indiferenciação de seus componentes numa direção única, submetidos a um líder” (PELBART, 2008, p. 36). Já a multidão se agencia pela heterogeneidade, uma inteligência coletiva de multiplicidades subjetivas. Para retomar a ideia do comum como uma comunidade de diferentes, identificamos na multidão a possibilidade do encontro com essa dinâmica de variação entre as singularidades destacadas. Uma “multidão sapatão” não é um só corpo, um conjunto, mas uma aposta de grupalidade que possa ser também oscilante, transitória, nômade, em constante fluxo de movimento e reorganização.

Dito isso, podemos entender que a poesia de Maria Isabel Iorio não se perde na tentativa de defesa do que poderia ser uma literatura feminina, lésbica, jovem ou qualquer outra categoria que, geralmente, é imposta para produções como a sua. Mais do que representar uma totalidade, o que, por si só, já seria uma falsa questão, a artista parece engajada em agir por planos de proliferação que favorecem a reunião de elementos heterogêneos e visam acontecimentos múltiplos. Por sua presença despencada ou singularidade sapatão destacada, a artista é uma só num plano de composição de muitas. Sua experiência compartilhada em escrita não define a vivência sapatão, mas explora detalhes, intimidades, faíscas, apontamentos sobre essas formas de vida que seguem em transformação.

Formas de vida, aliás, que não são novas: “uma mulher sobre outra mulher/ não é preliminar é pré/ histórico” (IORIO, 2019, p. 55), mas que precisam ser lembradas: “uma mulher molhada/ sobre uma mulher molhada/ é audível, sólido” (IORIO, 2019, p. 55).

Formas de vida que estão por toda parte, propondo mergulhos, “uma mulher que ama uma mulher aprende a lambe as coisas/ por dentro” (IORIO, 2019, p. 56); fazendo corpos se contorcem: “minha mão treme se estiver dentro dela/ ela acaba tremendo também” (IORIO, 2019, p. 39).

Formas de vida e modos de relações continuadas: “cruzar as pernas/ nas suas/ compulsivamente/ como se ascende um cigarro/ em outro” (IORIO, 2019, p. 67), que redescobrem o corpo nas práticas e passeios lambidos pela “assembleia das melhores cavidades” (IORIO, 2019, p. 70). Formas que desejam “foder em banheiros/ como quem faz/ necessidades” (IORIO, 2019, p. 99), que constata que as pernas “são fundamentais para o amor” (IORIO, 2019, p. 65) e que nele estamos sempre suando.

Assim como o suor, a concretude das relações entre mulheres sempre foi um fato. Um fato como a violência, o apagamento, o silenciamento e o aniquilamento desses corpos. Por isso o destaque se faz tão necessário. Localizar a singularidade dessas relações é, assim como admitir a queda, uma postura, uma tomada de posição ética diante do risco das vidas ameaçadas: “quando escrevo um poema para uma mulher/ estou batendo na morte/ estou pedindo para ser expulsa da sala” (IORIO, 2019, p. 116).

A concretude dos corpos expulsos e suas relações revelam o paradoxo da sociabilidade. Em outras palavras, sua promessa e sua ameaça, como destacado por Butler. Nessa linha tensionada, entre a potência da colaboração em vida e a pulsão de morte, Maria Isabel Iorio formula: “aquelas primeiras festas onde/ aprendemos a conduzir/ o próprio peso/ aquele sorrisinho de quem acabou de ganhar esse/ corpo e quer testar/ e testa/ e testa/ e sabe/ que pode morrer por isso” (IORIO, 2019, p. 72).

A escrita da artista não deixa dúvidas: ao mesmo tempo que ganhamos um corpo, corremos o risco de sermos interrompidos por utilizá-lo. Por isso é tão difícil ter um corpo, ser um corpo aberto para testagens e sem medo: “não é sempre que o corpo quer ser um corpo” (IORIO, 2019, p. 42). Não se trata aqui de negar o corpo, mas de revelar o estado de constante negociação que é agitado pelos corpos não dominantes. Numa realidade em que todos querem opinar sobre as particularidades do outro, sobre o corpo desviante recaem críticas, julgamentos e ações violentas ainda mais perversas.

O não ser do corpo que desvia da norma, ou seja, esse corpo não querendo ser, expõe de forma pontual as dificuldades do dia a dia, distanciando essa atividade das noções de covardia ou desistência. Ao contrário disso, “não ser” pode significar um ato de resistência, um plano de sobrevivência para aqueles dias que parecem durar anos. Em frente ao espelho, deitada na cama, na rua, dentro de instituições, meios de transporte, bares, teatros, cinemas, qualquer tipo de lugar: “não é sempre que o corpo quer ser um corpo. E às vezes não é preguiça – mas uma coragem instantânea” (IORIO, 2019, p. 42).

Nessa caminhada atravessada por diferentes temperaturas, vibrações e estados de corpo, é também na linguagem que se pode encontrar outros modos de sobrevivência. Recriar o corpo, imaginá-lo outro para lembrar sua possibilidade de reconfiguração; para lembrar que os corpos são muitos e que, por isso mesmo, inúmeras são suas formas de existência. Nesse exercício de tentar não ser, mas sendo, Maria Isabel Iorio “se desse, gostava ser um *mouse*” (IORIO, 2019, p. 47) para trabalhar deitada, se “arrastando pelas mãos/ dos outros” (IORIO, 2019, p. 47). Ser corpo-*mouse*, corpo-coisa, ou, então, descobrir-se corpo bicho: ser leão para, quem sabe, não precisar de marcadores para o seu carinho, não precisar de justificativas para seus atos.

Aos outros só atiro o meu corpo porque ele é, em toda sua complexidade, artefato de defesa e também objeto de ameaça. Atira-se o corpo como pólvora em fluxo contínuo de explosão: como escudo, ataque, armadura ou salto para a guerra. Como o rei da selva, o corpo desviante pode ser mesmo um leão: contar com ele, somente ele, para sua queda ou ascensão. Corpo-defesa, corpo-ameaça, corpo-bicho – que não precisa dar explicação: “a gente tem medo dos bichos/ porque eles podem ir/ pra qualquer lugar” (IORIO, 2019, p. 85).

Então, em qualquer lugar, ser leão, rosnar e passar bem. Ser leão, sapatão, colar o velcro e passar bem. Ser qualquer corpo sem nome e passar.

Sou um leão
Descobri ontem
Não tenho nome – também não quero
ser mais chamado para nada.

Estou rosnando e é tudo
muito novo, compreensível.
Estou bem.

Quando cruzarem comigo na cidade
façam carinho na minha juba.
Cantem uma música para eu dormir.
(IORIO, 2019, p. 153)

REFERÊNCIAS

AUDRE, Lorde. **Irmã outsider: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

IORIO, Maria Isabel. **Aos outros só atiro o meu corpo**. Bragança Paulista, São Paulo: editora Urutau, 2019.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano. Artes de fazer**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

FABIÃO, Eleonora. “Programa performativo: o corpo-em-experiência”. Em: **Revista do LUME #4**. Campinas: Revista do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, 2013.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LEPECKI, André. “Planos de composição”. Em: GREINER, Christine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sonia (orgs). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: criações e conexões**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança: performance e a política do movimento**. São Paulo: Annablume, 2017.

MALLMANN, Francisco. **haverá festa com o que restar**. Bragança Paulista, São Paulo: editora Urutau, 2018.

PELBART, Peter Pál. “Elementos para uma cartografia da grupalidade”. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (orgs). **Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

PRECIADO, Beatriz. Multidões Queer: notas para uma política dos anormais. In: **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, 19(1): 2011.

RISCADO, Caio. “Festa da raspa: conversas com a poesia bixa de Francisco Mallmann”. In: **Revista Crioula**, n. 24, p. 38-48. São Paulo: Revista de Pós-Graduação da USP, 2019.

SÜSSEKIND, Maria Luiza. “As (im)possibilidades de uma base comum nacional”. In: **Revista e-Curriculum**, v. 12, n. 03, p. 1512-1529. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Educação da PUC, 2014.