

## FRUTOS E DEDOS DE COMER: UM CRUZO COM A POESIA DE CECÍLIA FLORESTA

[FUCKABLE FRUITS AND FINGERS: A CROSSING THROUGH THE POETRY OF CECÍLIA FLORESTA]

CAIO RISCADO<sup>i</sup>

ORCID 0000-0001-9020-5189

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

**Resumo:** o artigo tem como objeto a análise de poemas do livro *Panaceia*, da escritora, poeta, editora e tradutora Cecília Floresta, publicado pela editora urutau, em 2020. A partir do destaque de versos que misturam espaços, tempos, saberes e práticas das lesbianidades, macumbárias e poéticas ancestrais, as noções de contaminação, inorganicidade e relação são apresentadas através da formulação de relatos que expandem o aparato sexo-discursivo de corpos e identidades marcados como desviantes. Em diálogo com a produção de Cecília Floresta, poetas como Maria Isabel Iorio, Gênesis e Carolina Luisa Costa são citadas para localizar o corpo enquanto tecnologia erótica e política na proposição de imaginários que resistem às imposições da heteronormatividade. Por último, a presença da palavra-conceito encruzilhada nos versos da poeta é investigada como marca das potências encarnadas e portal para a abertura de caminhos encantados.

**Palavras-chave:** Cecília Floresta; contaminação; inorganicidade; sapatão; encruzilhada

**Abstract:** This article focuses on the analysis of poems from the book *Panaceia*, written by Brazilian poet, writer, editor and translator Cecília Floresta, and published by urutau in 2020. While highlighting verses that mix multiple spaces, times and knowledges with practices of lesbianities, *macumbárias* (Afro-Brazilian incantation procedures) and ancestral poetics, the notions of contamination, inorganicity and relation are presented by the formulation of testimonies that expand the sex-discursive apparatus of bodies and identities marked as deviants. Other poets are mentioned in dialogue with Floresta's production, such as Maria Isabel Iorio, Gênesis and Carolina Luisa Costa, by means of localizing the body as an erotic and political technology in the proposition of imaginaries that resist to the impositions of heteronormativity. Lastly, the presence of the concept-word crossroads on the poet's verses is investigated as a mark of incarnated potencies and a portal for the opening of enchanted paths.

**Keywords:** Cecília Floresta; contamination; inorganicity; dyke; crossroads

## Introdução

Cecília Floresta é escritora, poeta, editora e tradutora. Afrodescendente, pesquisa narrativas e poéticas ancestrais iorubás e seus desdobramentos na diáspora negra contemporânea. Em contato com a sua escrita, somos conduzidas para um diálogo que cruza macumbarias e lesbianidades através da sobreposição de tempos, saberes, corpos e vozes. Desse diálogo, destaco o gesto político de escrever a partir da ideia de um corpo que não se esgota em seus contornos, buscando na força do coletivo – na irmanação entre presenças e linguagens – a necessidade de continuar praticando a esperança como sinônimo de luta – marcação/inscrição em vida.

Neste artigo, estruturado por citações de poemas que fazem parte de seu último livro: *Panaceia*, lançado em 2020, pela editora urutau, escolho como ponto de partida para a reflexão a noção de contaminação, propondo como metáfora a utilização que Cecília faz dos frutos como uma possibilidade de alargamento do imaginário acerca da tensão entre feminilidades e masculinidades, principalmente, no que toca a figura da sapatão. Ainda sobre este aspecto, reflito sobre a ideia de inorganicidade com o objetivo de demonstrar as investidas da heteronormatividade no que diz respeito ao controle dos corpos, suas relações e práticas. O destaque do corpo como alimento visa, sobretudo, marcar a inventividade das sociabilidades lésbicas que, na poesia de Cecília, se traduz como estratégia poética para o embate cotidiano na disputa por imaginários. O corpo que é fruto amplia não só o potencial imagético dessa batalha, como também expande a formulação de relatos de resistência para o aparato sexo-discursivo dos corpos e identidades marcados como desviantes.

Na continuidade da proposição de uma corporeidade expandida, parto da escrita de Cecília para trazer outras poetisas que, assim como ela, propõem o corpo todo como tecnologia e superfície eróticas, tendo como chave de leitura, e entrada, a usufruição poética dos dedos e seu caráter protético. Os dedos de comer, assim como proponho, não se restringem a cultura, convencionalmente, categorizada como sapatão. No dedilhaço formado pela poesia de Cecília em conversa com as outras poetisas que serão citadas, os dedos de comer falam mais em termos de relação e transformação do que em

termos de identidade.

Por fim, parto da utilização que Cecília faz da palavra-conceito encruzilhada para marcar a presença da ancestralidade em seu projeto poético, com destaque para o chamado transtemporal das figuras que se movem como irmãs ou mães na tecitura de uma sabedoria encarnada. Sabedoria essa, que funciona como dispositivo detonador de estripulias e *mandingas*<sup>1</sup> para a abertura de saídas mais encantadas. De certa forma, este artigo passeia da feira para a floresta, buscando iluminar encontros entre frutas, dedos e andanças, mas sem esquecer do grito, da força que rompe o cimento do concreto e chama Exu “pra ir bem cheirando no caminho” (FLORESTA, 2020, p. 40).

### **Moça entendida não paga**

Em *Panaceia* (2020), no poema “moça entendida não paga”, Cecília Floresta arma uma feira que expõe frutos que caem longe da árvore. Não por negarem suas origens supostamente naturais, mas por trazerem à baila interpretações que sugerem relações classificadas pelo poder dominante como inorgânicas. Digo supostamente, pois muitos são os adubos químicos utilizados em técnicas de plantio e conservação de espécies que ignoram os ciclos da natureza, fazendo, inclusive, com que a oferta de determinados frutos seja possível fora de suas épocas. São poucos, e cada vez mais raros, os alimentos que não sofrem nenhum tipo de interferência artificial em seus cultivos. Mas esse argumento não faz parte da narrativa injuriosa do dominante porque ele é capaz de conceber a alteração do fruto, logo, da natureza, e fazer amplo uso dele. Geralmente, o poder de interferência na produção de frutos costuma estar, justamente, nas mãos do dominante. E, também por isso, é que ele não questiona os meios pelos quais alguns resultados são possíveis. De certa maneira, o desvio do fruto garante a rota de lucro e a manutenção de domínio do próprio dominante.

Atualmente, pode ser difícil identificar a origem de um fruto sem, antes, questionar seu trajeto do campo de cultivo até a mesa de alimentação. Assim sendo, a ideia de inorganicidade acaba variando de um sujeito para o outro, estando diretamente ligada àquilo que cada um compreende como natural e passível, ou não, de modificação.

---

<sup>1</sup> Na terceira parte do artigo, explorarei a noção de *mandinga* a partir das colocações de Luiz Rufino (2019) na proposição/construção do que ele chama de “pedagogia das encruzilhadas”.

Acontece que a ideia de natural, assim como ocorre com outras concepções, é uma construção sociocultural que tende a deixar de lado as experiências, práticas e movências dos corpos de sujeitos que, historicamente, possuem pouca, ou quase nenhuma, participação política institucionalizada. Embora esses corpos estejam nas ruas, eles estão fora dos sistemas que legalizam as operações, por exemplo, de produção e controle – tanto dos frutos quanto de seus próprios corpos. Assim como os frutos, esses corpos estão longe das árvores, pois a eles é negada a verticalidade da inscrição de seus imaginários e vivências na paisagem social.

Mas, na feira de Cecília, o estranhamento não se dá pela suspeita inorganicidade do fruto em si. Ele ocorre pelas inúmeras e variadas imagens que podem ser criadas/inventadas a partir do fruto. Ou melhor, com ele. Independente do seu processo de produção, o fruto, que na escritura bíblica foi condenado, assim como a figura da mulher, passa a ser um objeto de impacto/desvio quando sua função transgride a dimensão alimentar e adentra a instância da disputa por imaginários que não correspondem a lógica excludente da heteronormatividade. Além de expor os processos de manipulação e alteração no seu cultivo, o fruto sozinho não acusa nada e nem ninguém. O que perturba a falsa construção de natureza do dominante é a manipulação poética, logo, política, do fruto quando direcionada para uma dimensão do prazer que ele, se não ignora, quer silenciar e eliminar.

A cadeia de produção alterada do fruto goza de mobilidade política e social porque cumpre o seu papel capitalista no que diz respeito a aceleração do cultivo por um custo inferior ao que o tempo natural das espécies e estações impõe. A sujeira química da produção artificial é ignorada ou camuflada pelas estratégias de dominação do mercado. Mas os corpos alterados e suas relações desviantes não geram lucro para o sistema heterocentrado. Nesse sentido, suas alterações e fugas daquilo que a heterossexualidade compulsória quer impor como normal e natural, não são aceitas, respeitadas e, muito menos, estimuladas. Do fruto ao corpo, mesmo que os processos de alteração, modificação ou desvio sejam, ocasionalmente, semelhantes, os impactos dessas práticas, atividades e ações são recebidos, lidos e julgados de maneiras amplamente distintas. Para o fruto alterado do capital, incentivo, expansão e livre circulação; para os corpos que, conscientemente, se alteram e/ou recusam o trajeto imposto, bloqueio, cerceamento e controle.

Ora, se para ser comido é preciso que o fruto se altere, ou seja, que deixe sua casca, perdendo forma e peso, ou que ganhe acompanhamentos que aumentem o seu valor nutricional, sua função como alimento já está definida em uma dinâmica de transformação. E mesmo que só se leve em consideração o processo de mastigação e/ou digestão como fatores de alteração do objeto-fruto, não há relação pura ou estável que preserve suas características iniciais. Em contato com os fluidos próprios da boca, por exemplo, o fruto deixa de ser só fruto para ser uma massa desforme que carrega informações pontuais daquela que o mastiga. O fruto para servir como alimento precisa, necessariamente, ser contaminado pelo corpo de quem o consome.

A heteronormatividade não só compreende a contaminação do fruto enquanto fonte de alimento, como também lucra em todo o seu processo de exploração e alteração. Portanto, o arranjo em relação a poética de Cecília não reside sobre o que se consome, mas na forma de comer. Mais pontualmente, o engasgo violento recai sobre quem come e sobre os modos que se arranja para tal. Mesmo que as relações com os frutos já se deem de maneira contaminada, somente os corpos que desviam dos modelos heteronormativos são classificados como sujos e impuros. E é por meio dessa sentença desigual que se localiza o seguinte paradoxo: apesar de sermos todas contaminadas pela fome de comer, somente o desejo de algumas é criminalizado. O poder que se lambuza, inclusive gerando desperdícios, é o mesmo que localiza na outra aquilo que não quer admitir como parte fundante de si. Ou seja, a impureza das relações. Em outras palavras: a impossibilidade de uma relação pura.

A contaminação expressa na poesia de Cecília não passa pelas interferências industriais e, muito menos, pela mão dos homens que insistem na sustentação dessa espécie de “guardanapo social”. Ao contrário disso, ela marca a própria inventividade das sociabilidades lésbicas em expandirem o imaginário metafórico da buceta, não só como órgão reprodutor, mas, e sobretudo, como dispositivo que pode reorientar práticas de prazer, saber, relação, produção de conhecimento e contato. A começar pelo nome, pela linguagem que se quer cambiante, mutante e contra a fixidez dos determinismos científicos e patologizantes, a buceta que não é uma e, também por isso, se sabe várias, marca sua presença em expansão na escrita da poeta para frisar que a língua, assim como o fruto, não é e nem pode ser pura, pois é preciso levar em consideração sua condição múltipla e, portanto, produtora de variantes desordenadas: “& minha língua

saliva em seus pelos / os termos que criamos e dividimos / compondo novas formas vocabulárias” (FLORESTA, 2020, p. 27). Do já conhecido às novas composições, o interesse de Cecília se volta para a possibilidade do encontro dos corpos que, em contato, se sabem revolucionários: “posto que vanguarda / & quizila do comum senso / o encontro entre duas ou mais / bucetas / vulvas / vaginas / ditas-cujas / só poderia ser o que é / revolucionário” (FLORESTA, 2020, p. 28).

Voltando aos frutos, e em contraponto às incessantes investidas falocêntricas de uma sociedade machista que se organiza a partir de uma ideia de verticalidade tóxica e violenta, a feira da poeta cresce para os lados, chamando a horizontalidade dos fluidos livres perante a diversidade das ofertas: a suculência daquilo que escorre, transborda, recria e amplia os modos de relação, como no poema “moça entendida não paga”. Na feira de Cecília, o entendimento está, de antemão, em saber-se suja e contaminada antes mesmo de qualquer relação. E, dessa imundice, beber o caldo, não negar a vontade – molhar o caroço.

encarnados morangos  
laranjas suculentas cortadas ao meio  
pêssegos elegantes  
cupuaçus babaçus  
a castanha do caju  
o útero ovalado do abacate  
a semente espinhosa do pequi  
o lado de dentro do tomate italiano  
quando retirada todas as sementes  
a pele delicada da tangerina  
ou a imponência sisuda do figo  
o oco do melão  
a vermelhidão interna da romã  
a pecaminosidade bíblica  
da popular maçã  
& graviolas  
e ela ainda me pergunta  
em qual das pontas  
fica o melhor pastel da feira.  
(FLORESTA, 2020, p. 24)

A feira de Floresta é um falatório que se cria sem a presença do falo, “num vaivém sem pudor do tempo / sem a dor de nenhuma falta” (FLORESTA, 2020, p. 28). O colorido da oferta de suas barracas exprime, em oposição à ideia do sexo lésbico como prática de prazer incompleta, uma infinidade de relações possíveis e interações ainda por serem criadas. Suas cores, cheiros, formatos, texturas e temperaturas em nada

reclamam a falta de uma figura ou órgão sexual ditos masculinos. A literatura de Floresta rompe com o mito da ausência que foi criado pelos homens com o objetivo de patologizar a relação entre mulheres, entre sapatões. Não há doença, histeria e, muito menos, a necessidade de ser penetrada (dominada) por um falo ejaculante. O que há é a fome de comer, de marcar em linguagem a potência ativa das feminilidades e masculinidades em sua ampla dimensão sexual e relacional; em sua ampla multiplicidade de corpos, membros, ferramentas, utensílios, orifícios e fluidos. Da feira para a casa de Floresta, quando a mesa é posta, a sentença é direta: a poeta veio para comer.

### **Sua colher de sopa na minha**

confesso minha fome  
você também  
e comemos  
eu num prato  
você no outro  
te ofereço então da minha comida  
o meu garfo em sua saliva  
sua colher de sopa na minha  
contínua te convido a casa  
você vem  
folheamos um mesmo cardápio  
e entre bocas & boatos  
mastigamos lentamente aqueles lençóis.  
(FLORESTA, 2020, p. 15)

Apesar dos pratos, inicialmente, separados, a dança da contaminação é indicada pela coreografia dos talheres trocados: “o meu garfo em sua saliva / sua colher de sopa na minha” (FLORESTA, 2020, p. 15). Os utensílios de cozinha disparam o movimento que será prolongado nos corpos. E esse prolongamento não diminui a qualidade ou intensidade das trocas anteriores. Ao contrário disso, a continuidade do movimento sublinha a dimensão protética de toda e qualquer relação. O corpo dos talheres integra também a corporalidade dessa troca porque ocupa uma posição de equivalência se comparado a outros membros. Nessa dançalidade, não cabe a supervalorização do corpo tido como natural. Inclusive porque, assim como já mencionado, a própria ideia de natureza é posta em questão. Assim como a linguagem, o corpo também está em

expansão, ativando ações que ultrapassam sua funcionalidade capturada. A boca que come o fruto, mastiga também os lençóis – como quem se alimenta não somente da carne, mas da presença e dos vestígios dela.

A fome ganha o espaço e percorre o trajeto da mesa para a cama. Não há distinção negativa entre os alimentos e os seus componentes nutricionais e afetivos são variados. Do mesmo modo se trabalha o tempo, que não é percebido pela maneira linear e romântica que quer sequenciar o prazer, impondo a espera falaciosa das recatadas etapas. A temporalidade na poesia de Cecília preocupa-se com outros preparos. Ao invés de cada coisa ter seu tempo, a poeta tem o que quer e faz seu momento: “me apaixonei por você / pulamos pra cama / muito rapidamente / é claro que sim” (FLORESTA, 2020, p. 32). Nesse pulo certo, as histórias também são alimento: não se come somente o corpo presente, mas também suas passagens, passados e apostas de futuro, como num ritual: “que me conta de suas andanças / que me diz de suas desditas? / que me come diz que sim / que me dá de comer também / antropofagiemos / é claro” (FLORESTA, 2020, p. 33).

Para além de comer a carne, alimentar-se da presença implica em saber comer o que ela carrega. Cada *apresentação*<sup>2</sup> está impregnada de uma narrativa, uma cor, um cheiro, todos eles singulares e improváveis, quando se trata de olhar a outra como uma desconhecida convidada. Ou uma penetra pela qual se espera: “depois que ela chegou aqui / meus lençóis insistiram num cheiro de mar (...) espuma areia molhada sal maresia arrecifes belas paisagens” (FLORESTA, 2020, p. 22). Então, comer a outra como quem come a praia, a boca seca do sal, buscando umidade, mais uma vez, no encontro contaminado entre partes e próteses. Esses lençóis de mar, que produzem também outras águas, tanto sinalizam o momento da refeição quanto reclamam sua ausência. De certa forma, comer é se alimentar para sentir fome logo adiante: “ontem / eu precisava lavar meus lençóis / mas sol não faz / sem você aqui / ontem eu precisava de você nos meus lençóis (...) ontem / faltou água porque você não estava”

---

<sup>2</sup> No campo de estudos das artes da cena, o termo *apresentação* é utilizado em oposição à ideia de *representação*. Nesse sentido, quando falo em *apresentação*, quero distanciar o corpo, ou objeto, de dimensões reconhecíveis. Ou seja, dimensões com alto grau de referencialidade dentro dos códigos e convenções socioculturais. Assim sendo, a *apresentação* pode ser compreendida como uma manifestação que comporta um grau significativo de autorreferencialidade, portanto, mais singular. Na *apresentação*, as vibrações não são imediatamente reconhecíveis, sendo preciso olhar o corpo como um elemento não de todo conhecido. “Cabe acrescentar, dessa forma, que uma das características constitutivas da esfera da *apresentação* é justamente aquela de evidenciar, antes de tudo, qualidades ligadas à manifestação de uma presença, e todas as suas implicações” (BONFITTO, 2010, p. 92).

(FLORESTA, 2020, p. 60).

Então, quando presente, comer a outra não só em sua exterioridade, mas também por dentro, ultrapassando os limites da carne/casca para “atingir a curva do clímax faminto / dessa encruzilhada que é ter você / ao alcance dos dedos” (FLORESTA, 2020, p. 39). E comer através e com eles, os dedos, que sempre podem e pedem mais. Que são próteses potentes para facilitar o acesso ao interior das coisas – indo do tato superficial ao toque profundo, mais uma vez, num pulo certo, como “quando com os dedos / vem buscar por dentro / o que de fora não se vislumbra” (FLORESTA, 2020, p. 50). O dedo-prótese, o dedo de descobrir e conhecer, que passeia por diversos planos e ângulos até que encontra caminho e faz túnel nas cavidades que também dançam. E se prolongam: “ora meu ventre se eleva / pra encontrar o seu / ou seus dedos tocam / o que ainda pode haver de inteiro / em mim por dentro” (FLORESTA, 2020, p. 27).

É a partir da fome dos dedos que o projeto poético de Cecília conversa com a produção de outras autoras que investem, assim como ela, na imagem e ação dos membros exteriores para além de um uso contido ou já capturado pela leitura cotidiana da comunicação gestual. Mas antes de entrar nesses exemplos, considero necessário tecer alguns comentários para sinalizar possibilidades de leitura que, pelo viés da identidade, reduzem a poética de suas autoras em categorias que não contribuem para o debate sobre a produção contemporânea em poesia, pois reproduzem a lógica da diversidade, que quer manter cada um no seu quadrado, e esquecem que a diferença habita, até mesmo, aquilo que fomos ensinadas a chamar de “comunidade”.

Sendo assim, cabe dizer que há certa insistência em estruturar a abordagem dos dedos como próteses sexuais limitadas a pessoas que se autodenominam como lésbicas e experimentam a prática sexual com duas ou mais bucetas. Esse ponto de vista resulta numa leitura simplista e generalizante porque age de maneira excludente ao desconsiderar práticas sexuais outras que se utilizam dos dedos na invenção e/ou manutenção do prazer. Como se sabe, dedos são próteses masturbatórias amplamente utilizadas em experiências solos ou compartilhadas. Não são somente as bucetas que os dedos procuram, mas também outros orifícios e dobras como, por exemplo, axilas, narinas, bocas, coxas, cus e o que mais os dedos puderem, com consentimento, tocar, conhecer, penetrar. Ao pensar sobre a sexualidade de pessoas com diversidade funcional, por exemplo, Preciado nos diz que é preciso desmontar as hierarquias

genitais e compreender a pele como uma extensa superfície erótica, acrescento, para o passeio dos dedos e outras próteses. Nas palavras dele: “A paisagem da sexualidade de pessoas com diversidade funcional é feita de corpos que se excitam com próteses, gozam sem ereção e nos quais toda a pele, sem hierarquias genitais, é uma superfície erótica” (PRECIADO, 2020, p. 181).

Para pessoas com diversidade funcional ou não, a abordagem que resume a experimentação sexual ou erótica com os dedos à cultura sapatão, reafirma não só a falsa questão da ausência de um falo na prática sexual entre pessoas com buceta, como também desconsidera a existência e vivência de mulheres e homens trans, resultando, portanto, numa abordagem transfóbica. São inúmeras as relações e práticas entre mulheres que têm pau e homens que têm buceta. Sem falar nas experiências heterossexuais que, embora negadas, também se utilizam dos dedos em suas práticas de prazer. Dessa maneira, fica explícito que assumir o prazer de uma dedada, identificar-se com a fome dos dedos, é um problema heterossexual e, em sua maioria, masculino. Essa afirmação encontra amparo em outra passagem de Preciado quando o mesmo diz que “uma revolução sexual é sempre uma transformação do imaginário, das imagens e dos relatos que mobilizam o desejo” (PRECIADO, 2020, p. 180). A seguir, veremos como algumas convenções sociais dificultam a transformação e trabalham para a heteronormatização do nosso aparato (linguagem, desejo, imagens e práticas) sexo-discursivo.

O homem heterossexual cisgênero se recusa a ser penetrado pelo dedo, ou por qualquer outro tipo de prótese, pois, e de acordo com a lógica heteronormativa, em consequência desse ato ele assumiria uma posição/postura passiva em relação ao corpo engajado nessa ação. Tal recusa expõe, ao menos, três características da heteronormatividade como ordem sexual do presente que se organiza por um modelo de relação binário, heterossexual, familiar e reprodutivo. A primeira delas diz respeito ao binarismo de gênero que impõe aos corpos duas únicas possibilidades de agência, formulando as seguintes sentenças: vagina, gênero feminino, mulher, passiva / pênis, gênero masculino, homem, ativo. A segunda é o heterossexismo que se formula na presunção de que todas e todos são, ou deveriam ser, heterossexuais. Por último, a heterossexualidade compulsória que impõe o modelo de relação amorosa ou sexual entre pessoas do sexo oposto.

Além do desnudamento do sistema heterocentrado, essa recusa expõe o machismo estrutural que baliza as relações sociais e que promove a imagem da mulher como vivente inferior, desprovido de mobilidade e desejo, portanto, passivo. Para além da homo e transfobia, também estruturais, a recusa do homem heterossexual cisgênero em ser penetrado, evidencia sua efeminofobia, ou seja, sua recusa em experimentar, se associar ou mover performatividades que, culturalmente, são interpretadas como sendo femininas. Nesse caso, a recusa do homem hetero não só se direciona as mulheres, mas a todas que performam feminilidades que escapam do seu projeto binário. A pretensa masculinidade do homem hetero é tão frágil que se abala pela sugestão. Ela nem precisa do ato, da dedada, para se demonstrar forjada, falha e reagir com violência.

Dito isso, os exemplos expostos a seguir não seguem o sistema binário sexo-gênero-sexualidade e nem se utilizam dos dedos como membros que atuam por substituição. Os dedos de comer são, como já dito anteriormente, próteses possíveis como qualquer outra parte do corpo ou objeto que sejam utilizados para estimular o prazer. Aos dedos de comer interessam as relações e não a reprodução de performances que impõem condutas, posturas e modos de experimentar a prática sexual. Na verdade, interessa aos dedos duvidar dos limites da própria ideia de sexo para redescobrir o prazer, como apontado por Cecília, no oco do melão, na vermelhidão interna das romãs.

Nesta proposição de conversas, a poeta Maria Isabel Iorio repensa o passeio dos dedos ao ser atingida pela lembrança de que temos pele. Ampliando a paisagem da feira de Cecília, para Iorio, é o carrinho de pipoca que funciona como portal de abertura para múltiplas entradas. Ou, melhor dizendo, dedadas. Nas palavras da poeta: “(...) reler de longe o cartaz preso na carrocinha de pipoca que diz, sem explicação, 'temos pele', concordar com a cabeça, sentir um arranhão do tanto, pensar em todos os lugares onde já entrou o dedo” (IORIO, 2019, p. 118). Esse “arranhão do tanto” pode servir de ilustração para argumentos compartilhados anteriormente. Para além da densidade dos toques, suas entradas e saídas, há também o “tanto” que sugere a quantidade e a variedade dos lugares por onde já passou o dedo. A pele que temos em contato com a pele das coisas. Os dedos não só tocam, eles acordam e recriam o que passa por eles. Pela criação de novas entradas também se planejam outras saídas. Há um corpo pré e um corpo pós toque. Os dedos de comer modificam as coisas e aumentam as camadas de uma memória corporificada. Pensar nos lugares onde o dedo já entrou é, de certa

forma, refazer os percursos de um corpo através do toque.

Nesse refazimento, as relações rememoradas evidenciam a existência de fronteiras e suas diluições. Os dedos em ação tocam divisões de mundo e borram limites. Ao entrar na outra, a língua que se fala não obedece mais aos determinismos da linguagem normativa. Os dedos de comer acendem também o fogo e buscam por dentro, como mencionado por Cecília, o que não pode ser visto ou conhecido por fora. No poema de Carolina Luisa Costa a abertura para a entrada dos dedos expõe esse mesmo caminho. Ou seja, do fogo que se faz para romper limitações, para queimar a casa, a cama, o corpo e os mecanismos de controle que incidem sobre ele: “Pode entrar, ela disse. / Eu entrei: / dedo que toca a divisão do mundo. / Pode entrar, eu disse. / Ela entrou: / língua que fala o idioma das fogueiras” (COSTA, 2020, p. 33).

Assim como tocam/borram divisões, os dedos também preparam nascimentos outros. Não é necessário carregar um feto para experimentar a expansão do corpo, esse desconhecido. Aliás, não se faz necessário carregar nada quando o que se mira são experiências de outra dimensão, ainda por serem criadas, decifradas. Na poesia de Carolina Luisa, o que cresce no ventre da autora é, por exemplo, a lua. Distanciado do lugar de assimilar as mulheres a capacidade de gestação e transformação da natureza, o que me interessa destacar nesses versos são, justamente, outras formulações e características que não reduzam as feminilidades a esteriótipos da fertilidade, do sagrado e do acolhimento. Como mencionado anteriormente, os dedos de comer se enfiam em buracos diversos, desassociando também o caminho da fecundação. Ao penetrarem na boca, eles, os dedos, estimulam conexões que desafiam o entendimento já capturado do que poderia ser o prazer ou uma relação de expansão prazerosa. É do melão da boca que brota a claridão esburacada no ventre, como um corpo que se ilumina por inteiro ao ser tocado. O corpo da poeta cresce em luz e movimento: “detalhadamente se olha e move: enfia / os dedos melados na boca / enquanto a Lua cresce no ventre” (COSTA, 2020, p. 30).

Outros crescimentos: o corpo todo como dispositivo, criando músicas ainda por serem lançadas. Buscando notas, readequando o tom para cada novo encontro e, com isso, criando também o futuro, apostando em futuridades que se renovam a partir do toque, como no poema de Gênesis: “Então imaginei que eu era instrumento e que no futuro você me tocava. / Dedilhando acordes no meio de minhas pernas, a lírica da tua

língua / compondo / melodias a meia noite, fazendo versos do meu avesso e nenhum medo” (GÊNESIS, 2018, p. 32). Da cama sonora, a poeta segue sua narrativa e esbarra na feira de Cecília. Assim como em Floresta, nesse mesmo poema, Gênesis se faz fruta, servindo como alimento nutritivo: “Imaginei até que eu era fruta madura e tu me chupava, / me liquidificava e me bebia / Como o ritual da sua vitamina do dia” (GÊNESIS, 2018, p. 32).

A renovação pelo toque pode atravessar as dimensões exteriores da pele e, assim como na poesia de Carolina Luisa, provocar ativações internas. Se, em seu ventre, cresce a lua, é no coração que o poeta Felipe André Silva sente a consequência da movimentação dos dedos. Ele diz: “seu dedilhado / não despertava nada além / de uma suave e moderada / confusão no meu coração (SILVA, 2020, p. 16). Mais uma vez, são os dedos – de comer ou criar fome – que agitam os corpos em relação, provocando misturas de sensações e, até, promessas perdidas. Nesse mesmo poema, Felipe diz: “foi-se o dia em que hermes diria / fique ainda é cedo / se preciso te acompanho / nas doze quadras até a tua casa / no caminho te dou um presente / espero que aceite” (SILVA, 2020, p. 16). A poesia de Silva revela a suposta perda da companhia de hermes. Mas, se não há a presença do outro, resta ainda, para o poeta, o vestígio dos seus movimentos. Hermes pode não estar mais próximo, mas seu dedilhado continua vibrando, percutindo uma suave e moderada confusão em seu coração.

O vestígio do movimento dos dedos, os lugares onde ele já entrou, como destaca Maria Isabel Iorio, pode estimular uma atividade singular para o pensamento: quando a lembrança vira imaginação política. Quando recriar a atividade dos dedos é uma forma de proposição, convite ou projeção narrativa em que a presença da outra se dá pelo desejo do contato, pela produção de atrito, arranho. Como no poema de Luna Vitrolira que nos apresenta um quebra-cabeça em que as peças, apesar de diferentes, se encontram e testam suas superfícies: “eu imagino / meus dedos te fazendo algazarras / o nosso atrito / num dia de chuva / em que se quer apenas / uma língua maliciosa / onde tudo se encaixa” (VITROLIRA, 2021, p. 140).

O ato de se fazer música, fruta, fogo, confusão, luminosidade e alimento pode encontrar repouso na intimidade das relações que, apesar de tudo, se dão sem medo. É pela intimidade também que se atinge o reconhecimento, refazendo os caminhos trilhados por um corpo onde o passado não para de se multiplicar em lembranças do/no

presente: “enlaço suas mãos reconheço seus / dedos mesmo com todas as luzes apagadas” (TEIXEIRA, 2021, p. 43), escreve a poeta Mila Teixeira. Até no escuro, os dedos de comer se sabem e, continuamente, se re-fazem nesse “dedilhaço” que aparece na poesia de Cecília e conversa com tantas outras produções, como as que aqui foram, brevemente, citadas. A fome dos dedos não se esgota. Ela trabalha pela ampliação das sensibilidades e derrama sua vontade em vias que se querem múltiplas e, sobretudo, possíveis. A partir dos dedos, a conversa criada acima, com passagens de outras poetisas, precisa ser lida em termos de relação e transformação. Ou seja, em termos que se distanciam, mesmo que provisoriamente, das categorizações identitárias.

### **Dessa encruzilhada que é ter você**

Volto aos versos de Cecília: “atingir a curva do clímax faminto / dessa encruzilhada que é ter você / ao alcance dos dedos” (FLORESTA, 2020, p. 39), para, agora, não falar dos dedos, mas da sua menção à encruzilhada. De acordo com Luiz Rufino,

a noção de encruzilhada emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva e escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo. A encruza emerge como a potência que nos permite estripulias. (RUFINO, 2019, p. 13)

Os versos de Cecília parecem agir nesse mesmo contexto, ilustrado pela citação de Rufino. Antes de mencionar a palavra-conceito encruzilhada, a poeta nos diz: “o formato triangular / desenhado pelo contorno / de suas pernas abertas / me aponta o caminho / irremediável estrada / rumo ao horizonte” (FLORESTA, 2020, p. 39). A encruzilhada, então, se coloca como possibilidade de movimento, convite para fazer caminho rumo a horizontes em que o possível se torne plural. A potência de passear pelos contornos que não ditam limites. Apenas definem uma paisagem que está em constante refazimento. Tomar uma direção múltipla, redescobrir por estripulias aquilo que fomos acostumadas a chamar de corpo – ou estrada para o desconhecido: “ao sul sigo em frente / cravo meus dentes / num espaço sem nome” (FLORESTA, 2020, p. 39). A encruzilhada como poética, prática de invenção para o que não tem nome, mas se descobre possível: o encantamento, a explosão e a festa que é “ter você / ao alcance dos

dedos” (FLORESTA, 2020, p. 39).

Em *Panaceia*, a multiplicidade agitada pela palavra-conceito encruzilhada permeia toda a poesia de Cecília. Do encontro fortuito com as forças do/no presente ao chamado por aquelas que vieram antes da poeta, Cecília constrói seu emaranhado de presenças, fazendo do cruzo uma prática. Ou seja, um conceito para lermos o mundo. A palavra, quando praticada, teoriza e, ao mesmo tempo, corporifica o conhecimento que produz. Dessa forma, a prática das encruzilhadas se expande na ética dos saberes encarnados, das múltiplas sabedorias e linguagens que desafiam a linearidade histórica e a fixidez imposta pelas narrativas brancas e dominantes. O cruzo é um fenômeno que trabalha para espantar o desencanto, alargando as formas de ser e fazer, logo, praticar.

A invocação da ancestralidade como um princípio da presença, saber e comunicações é, logo, uma prática em encruzilhadas. Afinal, a própria noção de encruzilhada é um saber praticado ancestralmente que aqui é lançado como disponibilidade para novos horizontes que reivindicam a sofisticação de um mundo plural, pujante e vigoroso, contrário e combativo ao desencanto do mundo. (RUFINO, 2019, p. 16)

Contra o desencanto do mundo, Cecília chama pelas que vieram antes não somente para ampliar sua voz. Mas porque sabe que sua voz é formada e atravessada por conhecimentos de outros tempos. Quando digo “outros tempos”, não me refiro somente ao passado. Mas aos presentes que se multiplicam e também ao futuro. Outros tempos que se sobrepõem e reafirmam que precisamos fazer um movimento de recuo se quisermos avançar. É preciso voltar, ou, quem sabe, habitar o vai e vem contínuo entre os tempos para ir além. Não há viagem para o futuro sem que se estabeleça, de uma vez por todas, uma frente de combate ao esquecimento:

daqui ainda ouço tais bramidos  
um vozerio chamando força  
no obscuro esquecimento da história  
gritos errantes  
que atravessam paredes grossas  
me vêm atentar os ouvidos  
uns gritos que nunca cessam  
& que também são meus  
como se queimados os poemas de safo  
sentisse também cecília  
a lhe chamuscarem as letras.  
(FLORESTA, 2020, p. 46)

Nesse sentido, sua voz é também formada por saberes que construíram e

constroem linguagens, deram e dão movência a uma grande diversidade de corpos injustiçados, firmando uma base combativa de resistência e sobrevivência. A herança encantada dos ancestrais se faz presente nos versos de Cecília e constrói uma espécie de família que atua como uma constelação. Ou seja, brilhando estrelas que iluminam os traçados de sua história pregressa: seus passos de sapatão afrodescendente, a magia das macumbarias, sua lesbianidade irmanada, resumindo: o brilho intenso de uma poética ancestral.

Na formação dessa constelação, mães e irmãs figuram em diferentes poemas, marcando, respectivamente, seus giros no ar que integram o preparo desta panacea ancestral. Do desejo que segue sobrevivendo aos aprisionamentos históricos, a poeta guarda a seguinte miragem: “& vi todas as minhas irmãs / cada uma delas / carregando nos braços o peso milenar / do amor que sinto” (FLORESTA, 2020, p. 12). É também com essas irmãs que Cecília diz ter aprendido a sustentar esse peso que, quando acompanhado, quando firmado em conjunto, pode se tornar menos solitário, mais reconhecível e, também por isso, combustível para a continuidade da luta, para o enfrentamento nas boas batalhas: “tudo o que vocês não disseram sobre mim / com as minhas irmãs aprendi / entre caminhos & desvios / criamos léxicos pra coisa / reconhecemos os sentimentos / que levamos cravados no peito / e que no entanto / não poderíamos cultivar sem luta” (FLORESTA, 2020, p. 51).

Conhecer e contar a história de luta de suas irmãs é também uma forma de se armar em linguagem, chamando para a continuidade dos enfrentamentos os saberes cultivados como ferramentas, estratégias de ataque e defesa. Na batalha contra o desencanto, a poeta não anda só. Seu caminho é marcado e guiado por outras que, antes dela, experimentaram seus corpos, gingando entre armadilhas para fazer sobreviver o encanto. Sobre as que vieram antes, Cecília diz: “outras antes de mim / igualmente amaram entre si / e se esconderam em becos / escalando feito bichos / muros imaginários muito altos / escorregadias superfícies / pra escapar dessa fome voraz / dos outros” (FLORESTA, 2020, p. 43).

Ainda no mesmo poema, Cecília também recorda as que não tiveram oportunidade de ação. Pois é também delas que se pode tirar o suco da denúncia para, em seguida, transformá-lo em reação – anúncio. Se, “outras antes de mim / nada puderam fazer / além de silenciar / seu amor desiludido” (FLORESTA, 2020, p. 43), a

reparação histórica e poética de Cecília gira na magia do desfazimento do nó do opressor. O que se aprende com o corpo, essa sabedoria encarnada, não se esquece. E a voz que desfaz o silenciamento, é a voz da encruzilhada. Uma voz do grito que se sabe múltiplo, preparado no entre dos tempos, com a força das palavras praticadas: “mas essas outras / as que vieram antes de mim / também me ensinaram que nunca é tarde / pro derradeiro grito” (FLORESTA, 2020, p. 43).

O grito ensinado à Cecília é também uma tecnologia ancestral: “diz que é ancestral / a sabedoria por instinto / antes de mim outras / também andaram descalças / & amaram assim como eu / com os pés desnudos” (FLORESTA, 2020, p. 56). O instinto, o grito como sapiência do corpo, espécie de *mandinga*<sup>3</sup> que, através da incorporação das forças, quer recuperar os sonhos que parecem perdidos. Mais do que um grito de esperança, como se o horizonte fosse uma imagem única e de fácil definição, a voz que rompe o silêncio é potencializada pela necessidade de esperar. Ou seja, pela insistência em não aceitar as imagens impostas, inventar horizontes múltiplos, encruzilhar futuridades que se reconhecem e se apoiam em suas diferenças. Esperançar como tarefa de atazanar a lógica dominante para abrir caminho, andanças encantadas.

Em outras palavras, precisamos riscar com nossos corpos outras formas de inscrever a vida, afinal, esperar não é meramente um desejo, mas uma necessidade, uma política para a emergência de outras presenças. Aldear, terreirizar, virar bicho, recuperar sonhos, sentidos, brincadeiras, cantos, palavras de poder e afugentar a má sorte de uma boca faminta por lucro com o perfume das folhas colhidas no quintal e maceradas pelas mãos curumins é uma missão urgente para a aprendizagem de outro tempo. (RUFINO, 2020, p. 91)

O grito que alimenta e anuncia a necessidade de esperar é um gesto gestado no tempo dos tempos, na sabedoria passada e reavivada, nesse ir e vir das inscrições em vida que lutam, sobretudo, para ter uma vida. E, para se ter uma vida, é preciso “afirmar que a possibilidade de sua manutenção depende, fundamentalmente, das condições sociais e políticas, e não somente de um impulso interno para viver” (BUTLER, 2015, p. 40). Por isso, aldear, terreirizar, riscar o chão como um gesto político de

---

3 “A *mandinga* é a sapiência do corpo, é saber que é lançado ao mundo a partir dos princípios e potências corporais. A *mandinga* está expressa também na fala, já que não há separação entre o que é dito verbalmente ou não verbalmente. Tudo que é textualizado nas mais amplas possibilidades de linguagens parte de uma experiência de saber que transita pelo corpo, enquanto agente coletivo e individualizado que é” (RUFINO, 2019, p. 59).

sobrevivência do coletivo. É preciso encantar a emergência de outras presenças porque não se vive sozinho. E “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 da sobrevivência, mencionado por Butler, do cuidado com a vida enquanto promessa do porvir e a manutenção de presenças que carregam saberes encarnados, é que Cecília marca em sua poesia a figura da mãe ou de mulheres que exercem funções próximas da maternagem. Sobre o seu embalo para a inscrição em vida, a poeta nos diz:

vi essas figuras me parindo  
me sustendo com o leite  
de peitos fartos & generosos  
fui embalada por braços fortes  
& mãos delicadas  
educada em extenso vocabulário  
por dúzias dessas mulheres  
que formavam todas elas  
a figura sublime de uma mãe  
única & zeladora  
pouco rígida mas de pulso firme.  
(FLORESTA, 2020, p. 13)

O embalo por múltiplas mãos é mais uma característica da sobreposição dos tempos que mencionei acima. A gestação da presença ultrapassa os laços biológicos e a linearidade das narrativas para se transformar em um preparo encantado: trabalho, gira de resistência, simpatia, panaceia e parceria: “somos feitas assim / caudalosas por nossas mães / rebeladas nos escombros quadrados / deste mundo afora” (FLORESTA, 2020, p. 27).

De mãe para a filha, a abundância é passada. Cabe aqui ressaltar que essa força também pode encarnar naquelas que, por motivos diversos, não possuem ou não reconhecem suas mães biológicas. O feitiço da força supera o laço sanguíneo e a relação parental burocrática. Para essa escola de saberes, tantas outras mães existem: as de santo, feitiçaria, bruxaria etc. Caudalosa nas ideias, irmanada com a força das ondas dos mares ou rios, a panaceia de Cecília é, ao mesmo tempo, cura e ferida, curativo e machucado. A dor é exposta para transformá-la em boa sorte: documento de resistência e sobrevivência. É preciso contar essas histórias – como quando sopramos os machucados, chamando os ventos da transformação.

## Referências bibliográficas

- BONFITTO, Matteo. O Ator Pós-Dramático: Um Catalisador de Aporias? IN: GUINSBURG, J. & FERNANDES, Silvia (orgs.). *O Pós-Dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- COSTA, Carolina Luisa. *Sobre como acender pavios*. Bragança Paulista, São Paulo: editora urutau, 2020.
- FLORESTA, Cecília. *Panaceia*. Bragança Paulista, São Paulo: editora urutau, 2020.
- GÊNESIS. sem título. IN: MIRANDA, Aline; BARONI, Bel & AZEVEDO, Dri (orgs.). *Que o dedo atravesse a cidade, que o dedo perfure os matadouros*. Rio de Janeiro: Palavra Sapata, 2018 (edição independente).
- IORIO, Maria Isabel. *Aos outros só atiro o meu corpo*. Bragança Paulista, São Paulo: editora urutau, 2019.
- PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- RUFINO, Luiz. Apanhador de sonhos. IN: SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. *Arruaças: uma filosofia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- SILVA, Felipe André. *Sorry.gif*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2020.
- TEIXEIRA, Mila. *Proclamação da vulgaridade ou quantos furos uma calcinha pode ter?* Bragança Paulista, São Paulo: editora urutau, 2021.
- VITROLIRA, Luna. sem título. IN: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

Recebido em 23/06/2021  
Aceito em 14/12/2021

---

<sup>i</sup> **Caio Riscado** é professor colaborador e pós-doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAC/UFRJ), artista pesquisador, diretor teatral e performer. É membro fundador de MIÚDA, núcleo de pesquisa continuada em artes, curador da ESFORÇOS, mostra de performances, e autor dos livros: *UMA BICHA* (Pipoca Press, 2018), *Com as costas cheias de futuro* (Urutau, 2020) e *Sozinha cheia de poodles* (Urutau, 2022). **E-mail:** caioriscado@gmail.com