

VOZES DA VIOLÊNCIA: O MALEAR DO MARTELO

Flávio Cavaca Lopes Ribeiro*
cavacaflavio85@gmail.com
Universidade Federal Fluminense

Resumo: A obra *o martelo*, da pernambucana Adelaide Ivánova, apresenta características decoloniais que degradam o sentido literal por meio de vozes trabalhadas em um contínuo contraposto. Demonstrando a violenta opressão contra o corpo feminino, na linguagem, *o martelo* nos remete, com ironia calculada e reiteração sarcástica de assertivas, ao estupro, à homofobia e à violência contra a mulher em diversos âmbitos, com quebras, “marteladas”, que rompem a lógica sintagmática, transgindo a ordem. A voz de quem esconde um martelo sob o travesseiro envereda o leitor para a repleta perplexidade, com animalizações, teor desumanizante, denunciador, que se em vezes nos leva a visualizar o sangue, a agressividade, a dor da mulher, de súbito também nos desvela a insurgência feminil ao medo e enuncia sem recalques os próprios desejos.

Palavras-chave: corpo; ironia; linguagem; violência; verso livre.

1 Introdução

A substância da violência é regida pela categoria meio/objetivo cujo mais relevante atributo, “caso aplicado às ciências humanas, em todo o tempo foi o de que os fins correm o risco de serem dominados pelos meios, que justificam e que são precisos para alcançá-los” (Arendt, 1987, p. 4). Como muitas mulheres que sofrem violência sexual raramente relatam ou denunciam suas incidências, e, quando o fazem, são em geral preteridas em seus direitos, os números exatos de estupros ainda são difíceis de contabilizar e sua variedade entre os países considerando a cultura local.

Uma vez que a violência – distinta do poder, força ou vigor – necessita sempre de instrumentos (conforme afirmou Engels) (1987, p. 4), a obra *o martelo* (2017) aparece como título-símbolo responsivo ao poder patriarcal. De maneira

* Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Bacharel em Letras - português/literaturas de língua portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). Médico Veterinário pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

também violenta, através da ironia, com seu próprio instrumento, o martelo, e a palavra poética, a pernambucana Adelaide Ivánova (Recife, 1982) expõem o quadro machista estabelecido de uma normalidade social de brutalidade contra o corpo feminino. A abordagem irônica das vozes dos poemas contribui para a eficácia do instrumento martelo/livro. Poderia ser uma tesoura ou faca, mas é um martelo a romper, cortar, estabelecer uma quebra em meio aos versos, sabotando a ordem sintagmática, a ordem social, a violência institucionalizada em suas mais diversas expressões: “as testemunhas não são/ traças não viram nada como/ as traças, mas defendem” (Ivánova, 2017, p.35).

A primeira dentre as poetisas elencadas pela professora Heloísa Buarque de Holanda (São Paulo, 1939) em *29 poetisas hoje* (2021), vem ganhando destaque no panorama literário, nos últimos anos, apresentando um tom cínico, com versos que, tal o diário, a carta, componentes fundamentais à escrita de poetisas marginais como Ana Cristina César, levantam a voz secularmente negada às mulheres.

Como Ana C., Adelaide contamina sua escrita de uma desconfiança acerca da superfície tranquila e suave dessa institucionalizada violência exercida pelo homem, corrompendo a lógica colonial e sobrepondo a perspectiva subversiva de expressão feminina em uma sociedade patriarcal. Uma das principais características de Ana C. está presente em diversas poetisas hoje, dentre elas Ivánova: a exposição da intimidade feminina com tom de deboche ou perplexidade, chamando o leitor para a reflexão através do cinismo, caráter de desfaçatez e desprezo pelas convenções sociais. Retomando a lição moderna, inaugurada por C. Baudelaire, “a poesia mais recente, pelo estilo mesclado, gera uma tensão na linguagem entre o convívio sério e o coloquial” (Cesar, 2016, p. 187).

A obra de Adelaide é capaz de gerar essa tensão ao mesmo tempo em que não corrobora de todo, na efetividade dos poemas, como resposta à realidade machista, no sentido de nem sempre haver uma combatividade inerente e advertida, avessa à figura masculina. Essa aversão não acontece em todos os âmbitos. Se há depreciar, há também uma “apreciação debochada” do falo, do sexo e do corpo masculino em diversas instâncias: “o seu pau que não chupei porque você não deixou; levantou vestiu a calça sem cueca quisera eu ser esse jeans achei; teu pau/ de manhã/ estava duro/ ou era eu?” (Ivánova, 2017, p. 51-53).

Em *o martelo*, vencedor do Prêmio Rio de Literatura 2018, publicado por editoras independentes, em Portugal e no Brasil, temos um livro de cuja capa soltam folículos

de tinta vermelha, mimetizando sangue de mulher, fazendo com que as mãos sujas do leitor sejam advertidas pelo que vem a apresentar a obra, integrada por parte I – cerca de 15 poemas compostos por vozes de mulher estuprada, violada física e/ou emocionalmente – e por parte II – cerca de 14 poemas compostos por vozes de mulher casada, presa e aprisionada por papéis sociais, matrimoniais e, sobremaneira, psíquicos –, variando de acordo com a edição: Douda Correria (Lisboa, 2016), Garupa (Rio de Janeiro, 2017), com acréscimo de 4 poemas à edição portuguesa inicial (“para laura”, “o broche”, “o ministro”, “o sismógrafo”) na edição brasileira.

2 O martelo a malear

As epígrafes que casam trauma e corpo na obra, trazem gênios profanos de Ivanova, vozes que a acompanham em discurso pelos versos. São de poetas cuja vida está ligada à vivência traumática da segunda grande Guerra: Anna Swir e Paul Celan. Em Celan, a epígrafe (“O tempo, de fina areia, canta em meus braços:/me aconchego nele, faça na mão”) remete ao tempo, tema caro ao poeta romeno que vê na passagem temporal uma maneira de transcender ao passado amargo e ao presente doloroso. A importância do tempo para Celan está no título do último volume de sua obra, *Zeitgehöft* (*Time Farm*), publicada postumamente, em 1976. A frustração existencialista de Celan em relação ao presente é nítida pelos invernos sem fim de paisagens gélidas, além do espaço como infinito na ambivalência da eternidade. A eternidade aparece de forma espacial na areia do poema “Brandung” (*Surf*) citado por Ivánova, em que o tempo é tratado pela sua implacabilidade, consciência natural da eternidade em um minúsculo grão. A passagem do tempo traz a melhora, ou a possibilidade dessa diante das adversidades de um judeu em plena guerra. Assim como em Celan, as personagens de Adelaide têm no tempo a remissão ao vivido graças a um futuro maleável? Lê-se no poema “a banana”, em que uma mãe esconde a filha na mala para proteger do estupro: “o destino da/ mãe não se sabe, mas/ josefine/ está bem obrigada aos 11 anos/ comeu banana pela/ primeira vez (...)” (Ivánova, 2017, p. 15). Entretanto, a poesia de Celan, diferente de Ivanova, aprofunda com minucioso olhar a questão do tempo em uma poética repleta de versos que exploram a obscuridade, o silêncio, a luz e a sombra, permitindo reflexões complexas acerca da temporalidade.

No caso da poeta polonesa Anna S., a epígrafe (“My body, you are an animal/for whom ambition/ is right”) é do poema “I talk to my body”, em que o corpo aparece como uma chave, um portal de possibilidades esplêndidas, “um fio de prumo para o centro da terra”, a extensão da poeta em versos, a moral, a concentração, a disciplina, e, ainda, um animal para quem a ambição está certa: “teria o direito de chupar seu pau até amanhecer mas” (Ivánova, 2017, p. 52).

As animalizações, adiante, são comparações correntes na obra que, a exceção do elefante, apresenta animais – a porca, o cachorro, a mula, o (a briga de) galo – comuns ao território brasileiro, metaforicamente também recorrendo a arquétipos (o bom animal, o domador, o divórcio, a outra) ou proposições analíticas (as questões técnicas, os mecanismos de defesa) de uma sociedade patriarcal em personagens/situações títulos dos poemas.

Nos poemas “o gato”, “o urubu” e “a mulher casada”, notamos o estabelecimento de comparações irônicas, com coloquialismo, sem aparente erudição. A escrita da poeta, porém, é sofisticada não só pela simbologia zoológica, propondo quebras na descrição no meio ou final de versos, evocando cenas que remetem a alegorias históricas, caso do mito romano de Jano (do latim: janus), rei de duas caras, duas cabeças manifestantes do dualismo humano, em um inquérito cujo padrão estético hegemônico é representado pela animalizada persona do sistema patriarcal em um processo “kafkiano” do absurdo regramento social:

o gato

a delegada não me levou a sério
em nada e perguntou escorregadia
se eu queria mesmo que se
instaurasse inquérito vestia um
conjuntinho maravilhoso
jeans com jeans
depois ao ler o processo
a delegada me fez lembrar de janus
o rei romano com duas caras e
do gato com duas caras que
morreu aos 15 anos
uma raridade um gato viver tanto
já a delegada segue viva de conjuntinho
jeans com janus (Ivánova, 2017, p. 11).

Com deboche, a ótica da poeta, que analisa o outro ao ser analisada por ele, em uma quebra conceitual-imagética, não sem escárnio, do sentido natural da ordem

autocrática e opressiva: “instaurasse inquérito ^ vestia um / conjuntinho maravilhoso”. A pausa imposta em meio ao verso só se dá a nível semântico, pela mudança de assunto que revela a tensão poética estabelecida pelo contraste entre som e sentido dentro de uma dimensão espaço-temporal constituída pelo *enjambement*. Sem pontuação, os versos exigem do leitor a perspicácia para reparar uma alternância de olhar e de tom, uma voz sobre a voz.

Os versos “o rei romano com duas caras e/do gato” dão a ver uma oscilação, uma sobreposição de tons de vozes que revelam a reflexão da poeta oposta a descrição do ocorrido, em que o poder da delegada, representante do patriarcado, poder por trás da violência, aparece na quebra do sentido literal pela ironia. Olga Kempinska esclarece, a propósito, em seu artigo *Ironia e discurso feminino*:

A violência especificamente polifônica da ironia é devida à possibilidade de se praticar uma degradação do sentido literal. Essa degradação é, de fato, o núcleo da eficácia da ironia, pois permite não apenas negar o sentido literal, mas também subverter toda a hierarquia de valores, que, presentes no discurso, sustentavam a validade daquele sentido. [...] E mesmo que não se trate forçosamente de emoções violentas e negativas, tais como a raiva, a ira, o ódio ou a agressividade, a ironia, ao convidar a um movimento de degradar o sentido literal, convida a operar um gesto fundamentalmente violento (Kempinska, 2014, p. 465-469).

O trabalho da ironia na obra *o martelo* aparece ainda sob efeito hiperbólico, como no fim do poema “o martelo”, em que se coloca entre parênteses, ao interlocutor, e possível violador, qualquer que seja, fórmula física do peso do martelo, para que se entenda a potência da pancada: “(a quantidade de energia / liberada pelo golpe de/ um martelo/ é equivalente à metade de/ sua massa vezes a velocidade/ ao quadrado na hora do impacto)” (Ivánova, 2017, p.11). O “muso”, alcunhado Humboldt, homem desejado (ou aceitável) corre risco de vida, “nunca pode chegar/ de surpresa”, já que periga tomar uma martelada. Reflexo do gozo, entretanto, se em alguns poemas Humboldt representa a “boa trepada”, portador de “belos testículos”, em outros é aquele que não satisfaz, pois “[...] que hoje/ não dou como sei que/ gosto e Humboldt fode/ como fodem os/ maridos” (2017, p. 27).

Através da ironia, portanto, a linguagem da violência atravessa os poemas de *o martelo*, algumas vezes em tom menos aguerrido, cogitando a interação sexual com o homem, fruto dos atos violentos, outras em voz mais combativa, com rejeição contundente ao estuprador. Um contínuo contraposto se estabelece nos versos, com

quebras de imagem notadas pelo sintagma estilhaçado. De modo paratático as palavras aparecem dando a ver a violência fragmentada, na memória. A violência se constrói, pois, como um sistema de comunicação no qual a ironia é o elemento de tensão, um jogo com o leitor, uma quebra de expectativa diante de uma situação em que o poder por detrás da violência é desvelado em suas personas (delegada, juiz, amante, marido) autoritárias. Não é a “pessoa” do outro que se faz necessária, é o espaço, como ressalta Barthes – a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo (Barthes, 1987, p.9).

A ironia, portanto, aproxima opostos, através de um jogo com a linguagem constituinte de embates psicossociais da violência contra mulher em *o martelo*. No poema “a visita”, a ironia, em alusão ao poema *The Interrogation Of The Man Of Many Hearts*, de Anne Sexton, citado na epígrafe, reforça que sempre haverá um no colchão, no leito de sexo, que não é inocente. Com ironia similar a de Sexton, e como no poema da poeta estadunidense, sem dramatizar a relação ou idealizar o homem, a voz de “a visita” de Adelaide não pôde “nunca mais/ sair daquela cama”, mas de tal modo que o másculo também perde virilidade nessa cama na medida em que não encontra baliza moral ou de lei social, tácita, para perpetuar a interação. A experiência da voz provocante de mulher, em ambos os poemas, uma mulher que já havia tido outros, pulou para outras camas, “outras bestas”, ou outros tolos (“Man of the many hearts, you are a fool!”), como sugere Sexton, resume o diálogo irônico com a participação do leitor, um preponderante interlocutor.

Essa ironia também aponta para o fato de que “a compaixão se tornou entorpecida e passamos a estar familiarizados com os horrores das imagens” (Sontag, 2003, p.290). Adelaide traz imagens que evidenciam violências retratadas nos noticiários, nos jornais televisivos e de papel à época testemunhados por vídeos de câmeras de segurança ou pelo celular de transeuntes/espectadores:

[...]
sábado passado em são paulo
a polícia matou laura
não sem antes
torturá-la laura
foi filmada ainda viva
por outro sujeito
que em vez de ajudá-la
postou no youtube o vídeo

d'uma laura desorientada
 e quem não estaria
 tendo sangue na boca e na parte
 de trás do vestido (Ivánova, 2017, p.17).

Os versos estabelecem imagens que vão se construindo em cortes tecidos pela ironia mordaz com que as vozes do poema ressignificam os fatos, chamando o leitor para a necessidade de reflexão acerca da violência explícita. A ironia, nesses versos, instaura-se pela gravura estampada em parcialidade atroz com que a violência é interpretada e banalizada pelo outro, espectador, gerando perplexidade (“desorientada”/ “e quem não estaria tendo sangue na boca e na parte detrás do vestido”) ao mesmo tempo em que aproxima contradições (“que em vez de ajuda-la”/ “postou no youtube o vídeo”), ambas verdadeiras, mas que não se resolvem, conforme explica Donna Haraway em seu famigerado manifesto.

A ironia tem a ver com contradições que não se resolvem – ainda que dialeticamente – em totalidades mais amplas: ela tem a ver com a tensão de manter juntas coisas incompatíveis, porque todas são necessárias e verdadeiras. A ironia tem a ver com o humor e o jogo sério. Ela constitui também uma estratégia retórica e um método político que eu gostaria de ver mais respeitados no feminismo socialista. No centro de minha fé irônica, de minha blasfêmia, está a imagem do ciborgue (Haraway, 2009, p. 35).

Podemos notar, ainda, mais que a ironia, um trabalho com a estrutura do verso no livro de Adelaide: no poema “o gato” temos uma métrica variando de 8 a 10 sílabas, quebras para versos de 3 a 5 sílabas, além de demarcações sonoras através de rimas internas e aliterações. O verso dito livre pode ser entendido, nesse íterim, como a variação entre um verso polimétrico e um não verso, no qual se fragmenta os sintagmas. Desse modo, existe liberdade no verso livre, mas “não no sentido de não haver regras, e sim do poeta ter liberdade para criar suas próprias regras, configurando uma tradição, mesmo que bem mais recente do que o soneto ou a oitava-rima” (Britto, 2014, p. 35-36). Com sua métrica variável de anáforas, rimas internas, emparelhadas ou intercaladas (“lixo não é lixo/ o que faz o lixo/ não é o cesto/ o que faz o lixo/ é o chão”) e versos, como os anteriormente citados entre parênteses, de “o meio-confesso”¹, poema de Ivánova não incluso em *o martelo*, cuja escanção (/ - / \ / - ; - - / - / - ; / \ - / - ; - - / - / ; / - /) demonstra similaridade tanto na acentuação

¹ Disponível em: <https://www.poetrytranslation.org/poems/the-half-confession>. Acesso em: 27 jun. 2024.

quanto no número de sílabas, que variam de 3 a 5, versos trocaicos, com acentuação das ímpares (1-3-5), tônicas, não só, mas majoritariamente em 3 e 5 ao longo de todo o poema. Exatamente por não se confundir com nenhum metro ou ritmo, o verso livre mostra – mais claramente do que o verso metrificado – algo essencial sobre todo verso escrito: é que ele constitui uma unidade espaço-temporal irredutivelmente poética, em que são indiscerníveis o som, o sentido e a disposição gráfica do poema.

3 O malar do martelo

Há o aparecimento, ao final da primeira parte da obra *o martelo*, de decassílabos, no poema “sentença”, em duas releituras de duas odes de Ricardo Reis – com decassílabos regulares no canto I, a exemplo dos primeiros versos de cada estrofe: “pesa o decreto atroz o fim certo [...] se a justiça é cega, só o xampu é neutro [...] a taça que inda que ruim me deixe/ébria”; e irregulares no canto II: “pese do fiel juiz igual sentença [...] quando ela se ofendeu exagerada, agora [...] se a justiça é cega, só a topeira é sábia” (Ivánova, 2017, p. 39).

O poema “sentença” condena “o juiz” (dr. Jatobá) apresentado no poema anterior, com indignação por tornar inocente um homem em caso de estupro. A poeta ainda anuncia “deixem-me em paz/antes encham-me de vinho”. Como em Baudelaire, a embriaguez do vinho (“Un chant plein de lumière et de fraternité!”) consola com a alcoólica amnésia, por ajudar a olvidar o que no poema é a factual sentença: “a mulher é a culpada”. O término do poema, como o do heterônimo do poeta português, é com o verbo arcaizante de deixar, para revelar, em uma tradução (in)formal do cânone, a violência causada pessoal e institucionalmente pela autoridade: “[...] leixai/ à mulher o trauma” (2017, p. 39). A ironia é deixada de lado e a violência toma conta.

A morte causadora de trauma aparece ainda como fato concreto, de fúnebre enlace social, em imagem melancólica. Caso do poema da primeira parte do livro “o elefante”, em que se descreve o desespero de uma mãe, então com Alzheimer, a tentar resgatar a filha afogada na piscina. Essa mãe segura um elefante de pelúcia da criança morta como a poeta estaria a segurar um poema da Sylvia Plath, após cinquenta anos passados. Em interlocução com a escritora portuguesa (Matilde) Campilho, a voz poética de *o martelo* nos conta que a menina “johanna”, afogada porque o pai, jogando tênis com os amigos, esqueceu de cobrir a piscina, tem ossinhos que “não são de mel/ são apenas cálcio/ nada mais” (Ivánova, 2017, p. 19).

Outro poema que traz a morte é “para laura”, no qual a voz poética compara a morte da travesti Laura Vermont, em 2015, por um grupo de homens e dois agentes da truculenta polícia militar de São Paulo, com a morte do estudante gay de vinte e um anos, Matthew Shepard, em 1998, nos Estados Unidos: “sua cara tinha sangue por todo lado/ menos duas listras/ perpendiculares/ que era por onde suas lágrimas/ haviam escorrido” (Ivánova, 2017, p.17).

As vozes da violência realizadas no corpo dos poemas revelam, portanto, mais que peculiar troça com o patriarcado, tornando literária e ideologicamente consistentes questões da mulher e do próximo. Essas questões se levantam também pelo trato crítico com a tradição literária masculina, em fratura do ideário modernoromântico, como no poema “o marido”, em que se lê os seguintes versos de Adelaide, aludindo ao conhecido soneto de Vinícius de Moraes e ao filósofo e geógrafo Alexander von Humboldt, cujo nome serve de apelido ao “muso” já citado: “de repente do riso fez-se/ Humboldt de jeans e descalço/ como eu gosto [...] fez-se do marido próximo/ um amante fez-se do amante/ um marido esperante” (Ivánova, 2017, p. 61).

O desvio do paradigma do príncipe encantado, já lido em Ana C. e diversas outras poetas, opera, mormente, em abatimento atroz no poema “o urubu”, no qual a ironia desvela a violência pelo indiferente. Talvez o mais citado poema de Ivánova seja de fato um retrato cáustico do não risível, ilustração em que o ato do riso se perde em meio ao assombro bestial da indiferença. As pausas e os silêncios, mudança de vozes entre e dentre estrofes, ganham amplitude no poema pela condição violenta de depreciação do corpo feminino e negligência com a dor do outro.

o urubu

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

deitada numa maca com
quatro médicos ao meu redor
conversando ao mesmo tempo

sobre mucosas a greve
a falta de copos descartáveis
e decidindo diante de minhas pernas
abertas se depois do
expediente iam todos pro bar
o doutor do instituto
de medicina legal escreveu seu laudo
sem olhar pra minha cara
e falando no celular

eu e o doutor temos um corpo
e pelo menos outra coisa em comum:
adoramos telefonar e ir pro bar
o doutor é uma pessoa
lida com mortos e mulheres vivas
(que ele chama de peças)
com coisas (Ivánova, 2017, p. 13).

A indiferença médica se conecta com a agressividade natural do próprio estuprador, de modo que “a violência assumida permite por sua vez, aos extraviados e aos proscritos, voltar, recuperar e integrar-se no seu grupo. A violência é entendida assim como a mediação real” (Fanon, 1968, p. 45).

A voz da primeira estrofe, explicando a ideia de corpo de delito de maneira objetiva, mas não sem algum dissentir de ironia ao fim – “consiste em ver e ser/visto (festas também/consistem disso)” –, difere da voz da segunda estrofe, em que a descrição ganha um tom cínico, mas trágico, sem comicidade, pois inerente à constrangedora posição de estuprada frente ao assombro da indiferença: “e decidindo diante de minhas pernas/ abertas se depois do/expediente iam todos pro bar”. Para Michel Foucault, atos de violência como esse em escopo no poema se devem ao fato das formas de punição, com o tempo, passarem a ser socialmente aceitas, e a penalidade do corpo e a dor deixarem de ser objetos finais da ação punitiva:

O castigo deixou de ser uma arte das sensações insuportáveis e tornou-se uma economia de direitos suspensos. Se a justiça tiver ainda de manipular e atingir o corpo dos condenados, fa-lo-á à distância, corretamente, segundo regras austeras e visando um objetivo muito mais “elevado”. Por efeito desta nova moderação, um exército de técnicos veio substituir o carrasco, anatomista imediato do sofrimento: os vigilantes, os médicos, os capelões, os psiquiatras, os psicólogos, os educadores: pela sua mera presença junto do condenado cantam à justiça o louvor de que esta necessita: garantem-lhe que o corpo e a dor não são os objetos finais da sua ação punitiva (Foucault, 2013, p.17).

A indiferença é o que denota a violência com o corpo estuprado, que como réu é culpado pelo estupro, transformando em coisa toda pessoa sujeita ao ato violento. O que Susan Sontag demonstra, entretanto, em *Diante da dor dos outros*, ao ler *Três guinéus*, ensaio de Virginia Woolf, e debruçar-se sobre inúmeras fotografias de guerra, é que a violência, além de socialmente oriunda do homem, quem vai para guerra, e, portanto, de teor masculino, varia também de acordo com a perspectiva. Uma pessoa submetida a violência pode se tornar um mártir ou herói, assim como “fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas”. Sobre as imagens da violência na contemporaneidade, Sontag (2003, p. 49-50) acentua ainda:

As informações sobre o que se passa longe de casa, chamadas de ‘notícias’, sublinham conflito e violência – ‘Se tem sangue vira manchete’, reza o antigo lema dos jornais populares e dos plantões jornalísticos de chamadas rápidas na tevê – aos quais se reage com compaixão, ou indignação, ou excitação, ou aprovação, à medida que cada desgraça se apresenta.

A imagem construída por Adelaide no poema nos remete a um cínico olhar para o homem. Assim como Sontag e Woolf, Ivánova revela o desalento humano atrelado à banalização da violência, já que “o doutor é uma pessoa”, diferente da estuprada “coisa” mulher.

Denunciando as figuras patriarcais, a poética de *o martelo* desconstrói ironicamente essa violência de natureza instrumental como o objeto de defesa (o martelo/el martillo) da poeta e do fazer poético, na obra, dando a ver um universo feminino que, a despeito, zela pela mulher como detentora de suas vontades. Os poemas incitam estranheza diante do real, trazendo o leitor para a perplexidade reflexiva, sabido que “quando as ordens já não são obedecidas, os instrumentos da violência não são de utilidade alguma; e esta obediência não é decidida pela relação autoridade/obediência, mas pela opinião pública, e, é claro, pelo número de pessoas que compartilham dela. Tudo depende do poder por detrás da violência” (Arendt, 2016, p. 30).

O poema “mulher casada”, da segunda parte do livro, frisa esse real notabilizando as nuances da violência no casamento, ao sobrelevar os modos de violação da mulher também em matrimônio.

a mulher casada

sento-me
em círculo
conforme
o evento
engulo
o vinho
deposito no
cantinho
caroços
de azeitonas
controlo
o período fértil
finjo-me
cadastrada
carteirinha
de vacinada
belo
animal doméstico
celebro
banalidades
participo
da conversa
volto pra casa
de carona
e muda
tenho na cabeça
coisinhas
sexo
biquíni
navalhas
viagens
as azeitonas
os guardanapos
os óvulos
canela amêndoa
ursos polares (Ivánova, 2017, p. 34).

O poema expõe, a partir de título arquetípico, versos cujas proposições, em suma, corroboram com o capítulo também alcunhado “(a) mulher casada”, de *O Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir, em que a filósofa enuncia:

desde o feudalismo até os nossos dias, a mulher casada é deliberadamente sacrificada à propriedade privada. É importante observar que essa servidão é tanto mais rigorosa quanto mais consideráveis são os bens detidos pelo marido (Beauvoir, 2009, p.113).

4 Conclusão

Há na obra *o martelo* o explorar irônico dos elementos de poder e desejo que envolvem ser mulher. O reprimir dos desejos em função das consequências sociais e psíquicas atreladas à realização deles é sempre olhado com estranhamento e deboche. São as renúncias em meio a civilização de que nos fala a psicanálise freudiana (1930-1936). A satisfação irrestrita de todas as necessidades se apresenta como a maneira mais tentadora de conduzir a vida, porém significa pôr o gozo à frente da cautela, trazendo logo o seu próprio castigo (Freud, 2010, p. 22).

Ivánova, ao traçar ironicamente a manifestação do desejo reprimido pela mulher aprisionada na realidade patriarcal, em seus versos (“a mulher casada”), aponta para um problema de caráter estrutural da violência, contra mulher, em sociedade. Pierre Bourdieu elucida os instrumentos de imposição ou legitimação da dominação que perpassam essa sociedade criticada pela poeta, a qual desmoraliza ou deprava figuras de autoridade em poemas (“o juiz”/“o marido”) cujo homem é o expoente da violência.

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os sistemas simbólicos cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou legitimação da dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a ‘domesticação dos dominados’ (Bourdieu, 1989, p. 11).

A violência esmiuçada pela voz crítica e irônica criada pela poeta, portanto, estrutura-se em um símbolo. Mais que isso, os atos de violência configuram uma língua de domínio do corpo feminino, e a poética de Ivánova proporciona uma resposta à linguagem do estupro e à violência enquanto sistema de comunicação: “lambo o envelope em pé/posto que esse papel lambido/ é linguagem/ e revolução” (Ivánova, 2017, p. 33). A professora e antropóloga Rita L. Segato esclarece a respeito dos atos violentos como uma língua de dominação do corpo feminino:

Se o ato violento é entendido como mensagem e os crimes se percebem orquestrados em claro estilo responsorial, encontramos com uma cena onde os atos de violência funcionam como uma língua capaz de funcionar eficazmente para os entendidos, os avisados, os que a falam, ainda quando não participem diretamente da ação enunciativa. [...] Na língua do feminicídio, corpo também significa território e sua etimologia é tão arcaica quanto suas transformações são recentes (Segato, 2005, p. 277-278).

As vozes da violência adentram a poesia, assim, permitindo um irônico martelar contra o domínio do corpo da mulher na linguagem, frente ao sistema capitalista e patriarcal não esgotado, apenas transmutado, adaptado a seu tempo. O martelo atravessa essa linguagem, como no último poema, “o martelo”, que alude ao poema “a sentença”: “é um decassílabo heroico/ com tônicas nas posições/ três seis e dez” (Ivánova, 2017, p. 69). Essa linguagem então corrompida “reformula” a “legislação narrativa” do sistema no qual os homens vivem em uma constante “briga de galos”, um duelo fálico, masturbatório, mal dissimulado, no qual o vencedor emascula o perdedor através da castração ou mesmo da feminilização – “but statistics show/that more than 50% of the figths end within the first five minutes” (2017, p. 59), motejam as vozes do poema –, e a ferramenta poética o *martelo* ressoa como “um objeto ótimo/que serve pra dormir bem/ ou pregar pregos” (2017, p. 70).

VOICES OF VIOLENCE: THE MALLEERING OF THE HAMMER

Abstract: The work *the hammer*, by Adelaide Ivánova from Pernambuco, presents decolonial characteristics that degrade the literal meaning through voices worked in a continuous counterpoint. Demonstrating the violent oppression against the female body, in language, *the hammer* sends us, with calculated irony and sarcastic reiteration of assertions, to rape, homophobia and violence against women in various areas, with cracks, “hammering”, that break syntagmatic logic, compromising the order. The voice of someone hiding a hammer under the pillow sends the reader into full perplexity, with animalizations, dehumanizing, denouncing content, which sometimes leads us to visualize the woman's blood, aggressiveness, pain, suddenly also reveals to us the feminine insurgency to fear and enunciates her own desires without repression.

Keywords: body; irony; language; violence; free verse.

Referências

ARENDDT, Hanna. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *Le fleurs du mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoeitics*, n. 3, p. 27-41, 2014.

BUTLER, Judith. *Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre Fenomenologia e Teoria Feminista*. Tradução de Jamile Pinheiro Dias. São Paulo: Chão da Feira, 2018. (Caderno n. 78).

CÍCERO, Antônio. V de verso. *Revista Serrote*, São Paulo, ed. 1, Instituto Moreira Sales, 2009.

CELAN, Paul. *Obras completas*. Madrid: Trotta Editorial, 2004.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CESAR, Ana Cristina. *Tradução e Crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2013.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar da civilização*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Editora Globo, 2004.

IRIGARAY, Luce. *Este sexo não é só um sexo*. São Paulo: Senac, 2017.

IVANOVA, Adelaide. *Dez notas sobre a precariedade*. In: revista *Estúdio 50*. Rio de Janeiro: Edições Macondo, 2021.

IVANOVA, Adelaide. *O martelo*. Lisboa: Douda correria, 2016.

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

LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

KEMPINSKA, Olga. Ironia e discurso feminino. *Revista Estudos Feministas*, Niterói-RJ, EdUFF, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/tQ4CNSxMYfNKvCFvDFbqbQN/?lang=pt>. Acesso em: 06 maio 2022.

SEGATO, Rita L. Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 2005.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SWIR, Anna. *I talk to my body*. Washington: Copper Canyon Press, 1996.

Recebido em 25/07/2023

Aceito em 25/06/2024

Publicado em 28/06/2024